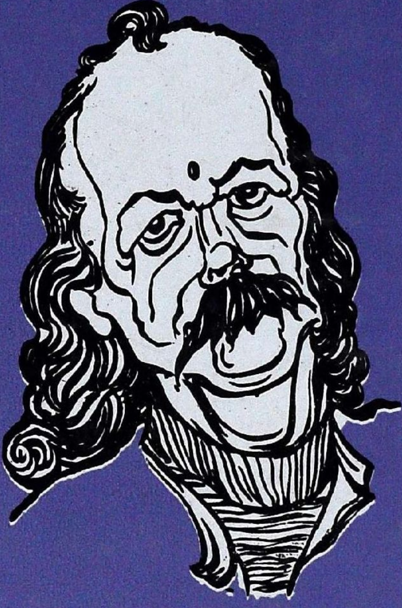
தத்தாத்திரேய இராமச்சந்திர பேண்ட்ரே

(அம்பிகாதனயதத்தர்)



ஜி.எஸ். அமுர்

தத்தாத்திரேய இராமச்சந்திர பேண்ட்ரே

(அம்பிகாதனயதத்தர்)

உள் அட்டையில் காணும் சிற்பக் காட்சியில் பகவான் புத்தரின் அன்னை மாயாதேவி கண்ட கனவின் பலனை மன்னர் சுத்தோ தனருக்கு நிமித்திகர் மூவர் விளக்குகின்றனர். அவர்களுக்குக் கீழே அமர்ந்து அந்த விளக்கத்தை எழுதுகிறார் ஓர் எழுத்தர். எழுதும் கலையைச் சித்தரிக்கும் முதல் இந்தியச் சிற்பம் இதுவாகவே இருக்கலாம்.

(நாகார்ஜுனா மலைச்சிற்பம் கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டு.
பட உதவி : நேஷனல் மியூசியம். புது தில்லி)

தத்தாத்திரேய இராமச்சந்திர பேண்ட்ரே

(அம்பிகாதனயதத்தர்)

ஆங்கிலத்தில்

ஜி.எஸ். அமூர்

தமிழாக்கம்

'தெசிணி'

சாகித்திய அக்காதெமி

Dattatreya Ramachandra Bendre - Tamil translation by 'Desini' of G.S. Amur's monograph in English, Sahitya Akademi, New Delhi - 1999. Rs. 100

முதல் வெளியீடு : 1998
ISBN-81-260. 0584 - X

சாகித்திய அக்காதெமி
இரவீந்திர பவன், 35, பெரோஸ்ஷா சாலை,
புது தில்லி - 110 001.

விற்பனை :
'சுவாதி' மந்திர் சாலை, புதுதில்லி - 110 001.

117, மும்பாய் மராத்தி கிரந்த சங்கிரகாலயா சாலை,
தாதர், மும்பய் - 400 014.

ஜீவன் தாரா பில்டிங், 4வது மாடி
டைமண்ட் ஹார்பர் சாலை, கல்கத்தா - 700 053.

ஏ.டி.ஏ. ரங்கமந்திர, 109 ஜெ.ஸி. ரோடு,
பெங்களூர் - 560 002.

'குணா பில்டிங்', 304-305, அண்ணா சாலை,
தேனாம்பேட்டை, சென்னை - 600 018.

விலை: ரூ. 100

Laser Typesetting at Ekalaivan Pathipagam, Chennai - 41 and Printed at Emerald Printing House, Chennai - 600 029.

உள்ளே...

பக்க எண்

பகுதி - I

நல்லிணக்கத்தைத் தேடி : ஒரு குறு வாழ்க்கைவரலாறு

வாசகரே! என் துன்பம் என்னுடையதாகவே இருக்கட்டும்;
என் பாடலை மட்டும் உங்களுக்கு நான் வழங்குகிறேன்

- அம்பிகாதனயதத்தர்

தன் தாயினுடைய பெயரின் மூலமாகத் தன்னை ஒரு கவிஞரென யாவரும் அறியவேண்டுமென்று விரும்பி, அதற்காக 'அம்பிகாதனயதத்தர்' என்று தனக்குத் தானே பெயர் சூட்டிக்கொண்ட தத்தாத்திரேய இராமச்சந்திர பேண்ட்ரேவின் வாழ்க்கையும், எல்லாப் பேரெழுத்தாளர்களின் வாழ்க்கையைப் போன்றே, இன்பங்களும் துன்பங்களும் கலந்திருந்த ஒரு முழுமையான வாழ்க்கையாகவே அமைந்திருந்தது; ஆனால் 'நாத லீலே' என்னும் நூலுக்காகத் தான் எழுதிய காணிக்கைப் பாடலில் அவர் கூறியுள்ளபடி, தான் பட்ட துன்பத்தை அவர் தன்னிடமே வைத்துக்கொண்டு, தன் பாடலை மட்டுமே அவர் வாசகருக்கு வழங்கியுள்ளார் எழுத்தாளர்களிலே, மிகவும் தனித்தன்மை வாய்ந்தவர்களில் ஒருவராக அவர் இருந்திருந்துங்கூட, உண்மையான தனிநோக்கற்ற தன்மையையும் யாவர்க்கும் பொருந்தும் உலகப் பொதுநோக்குடைய பக்குவ நிலையையும் அவர் எய்தியிருந்தார். ஒரு பெருங்கவிஞனின் வாழ்க்கை வரலாறு, அவனுடைய கலைத்திறனை விளக்குவதில்லை; வாழ்ந்த

சூழ்நிலையைப் பற்றிய ஒரு வருணனையை மட்டுமே அது வழங்கும்; அதை வைத்துக்கொண்டு, அவன் வரலாற்றைக் குறித்த விளக்கங்களை அளிப்பதென்பது, இயலக்கூடிய ஒன்றே.

தத்தாத்திரேய இராமச்சந்திர பேண்ட்ரே, 1896-ஆம் ஆண்டு சனவரி மாதம் 31ஆம் நாளில், 'தார்வாதி'ல் பிறந்தார் 'சித்பவான்' தம்பதியரான இராமச்சந்திர பட், அம்புத்தாயி ஆகியோரின் நான்கு மகன்களில், அவர் தான் மூத்தவர். 'தோசார்கள்' என்றும் சிலகாலம் வழங்கப்பட்ட பேண்ட்ரேக்கள், ஆதியில் மஹாராஷ்டிரத்தின் கொலாபா மாவட்டத்திலுள்ள 'கும்பாறு' என்னும் சிற்றூரைச் சேர்ந்தவர்கள்தாம்; ஆனால் கலாசி, நாசிக், டாஸ்கான் ஆகிய இடங்களுக்குத் தொடர்ந்து குடிபெயர்ந்து, இறுதியில், அவர்களின் புரவலர்களான 'லாகூ'க்களுடன் சேர்ந்து, முந்தைய 'சங்லி' சுதேச சமஸ்தானத்தின் ஒரு பகுதியாக இருந்ததும், ஆனால் தற்போது கருநாடகத்திலுள்ள தார்வாத் மாவட்டத்தைச் சேர்ந்ததாகவுள்ளதுமான ஷிராஹட்டியில் வந்து நிலையாகத் தங்கினர். அக் குடும்பத்தில் பல வேத விற்பன்னர்கள் தோன்றினர். தத்தாத்திரேயரின் பாட்டனாரான அப்பா பட், ஒரு 'தாஷகிரந்தி'யாக இருந்ததோடு, இலக்கிய விருப்பம் உடையவராகவும் திகழ்ந்தார். அவர், மராத்தியில் பல 'கீர்த்தனை'களை இயற்றினார்; ஆரிய யாப்பு வகை பற்றி 'சந்தோதஹரண ரத்னமாலா' எனுந் தலைப்பில், விரிவான ஆய்வு நூலொன்றையும் எழுதினார் கவிஞரின் தந்தையாரும் ஓர் அறிஞரே; ஆனால், தத்தாத்திரேயருக்குப் பன்னிரண்டு அகவை கூட நிரம்பாதபோதே, கண்டமாலை நோயினால் அவர் இளம் வயதிலேயே காலமானார்; அதனால் சமூகத்தில் அவர் தன் பெயரை முத்திரை பொறிக்க இயலாமற் போயிற்று. தத்தாத்திரேயரை, அவருடைய தாயும் பாட்டியும்தாம் வளர்த்தனர்; "என் தந்தை வழி உறவினர்களுடன் எனக்கு நெருங்கிய தொடர்புகள் இல்லாமற்போகச் செய்யப்பட்டதால், என் தாய், பாட்டி, கொள்ளுப் பாட்டி ஆகியோரிடமே ஒரு சாதனையாளனாக நான் வளர்ந்தேன்" என்று அவர்களை அவர் போற்றியுள்ளார். தத்தாத்திரேயரின் பாட்டியோ, அவளுடைய தந்தை வழியில் 'நார்கந்'தைச் சேர்ந்த தீக்ஷிதர் குடும்பத்திற்கும், அவளுடைய கணவர் வழியில் 'முல்கந்'தைச் சேர்ந்த 'நட்டு'க் குடும்பத்திற்கும் உறவினள்; வியத்தகு மன உறுதியும், மன உரமும் வாய்க்கப்பெற்ற ஒரு பெண்மணியாக அவள் விளங்கினாள்

வறுமையினாலும், தன் உறவினர்களிடமிருந்து உதவியின்மையாலும் சற்றும் உறுதி தளராமல், தார்வாதில் தனியார் உணவகம் ஒன்றை நடத்தி, எஞ்சியிருந்த தன் ஒரே மகளுக்கும், அவள் குழந்தைகளுக்கும், தங்குவதற்கு இடத்தையும் வாழ்வதற்கு ஆதாரத்தையும் அவள் வழங்கினாள். தத்தாத்திரேயர், தனக்கு நிலையான ஓர் அகத்தூண்டுதலின் தலையூற்றாகத் திகழ்ந்துவந்த தன் தாயின்பால் வாழ்நாள் முழுவதும் பற்று வைத்திருந்தார். தான் புனைந்துகொண்ட பெயருக்கு மூலமாக அமைந்த 'அம்பிகாதனயதத்தர்' என்னும் புகழ்பெற்ற தன் கவிதைகளில் ஒன்றில்,

> **"தாயே! அன்பு கெழுமிய அம்பிகாவே! தத்தன், நின்**
> **உடலிலிருந்துதான் பிறந்துள்ளான்;**
> **அவனுக்கு எதை நீ தந்தாயோ, அதையேதான்**
> **அவனும் தந்துள்ளான்!"**

என்று அவர் கூறுகின்றார்.

அவர், தன் பாட்டியின் பெயரைக்கூடப் பல பாடல்களில் புகழ்ந்து பாடியுள்ளார் உடனடியாகக் கவனத்திற்கு வருகின்ற ஒரு பாடல், 'கொடலெகே பா கோடு ர' (ஓ, கோடு, மாட்டுக்கொட்டிலுக்கு வா!) என்பது; அப்பாடலில் 'தளவாயி' என்று வழங்கப்பெறும் சிற்றூரொன்றில் மாட்டுக்கொட்டிலொன்றில் அவருடைய தாய் பிறந்த நிகழ்ச்சி வினையமுடன் நினைவுகூரப்படுகிறது. அந்த இரு பெண்மணிகளும் ஆழமாகக் கடவுட்பற்றில் தோய்ந்தவர்கள்; கோந்தாவலேகர் மகராஜ் அல்லது பிரம்ம சைத்தனியர் என்பாரின் பக்தைகள்; அவரிடம்தான் அவ்விருவரும் 'நாமோபதேசம்' பெற்றிருந்தனர். தத்தாத்திரேயர் தன் வாழ்நாளின் இறுதிவரையிலும் நினைவில் வைத்திருந்த நிகழ்ச்சிகளில் ஒன்று, தான் கோந்தாவலேகர் மகராஜின் திருவடிகளைத் தொட்டு, அவருடைய வாழ்த்தினைப் பெற்றதாகும். கவிதையியற்றும் நற்பேற்றினைத் தனக்கு வழங்கியவரே பிரம்ம சைத்தனியர்தாம் என்பது ஐயத்திற்கிடமற்ற அவருடைய நம்பிக்கையாகும்:

> **"என் ஆசான் பிரம்ம சைத்தனியர், தம் அருளை எனக்கு**
> **வழங்கினார்;**
> **அதுமுதல் பாடலானது, தானாகவே எனக்கு வந்தது".**

மராத்தியப் புனிதர்களிடமிருந்து தெய்விக அகத்தூண்டுதல் பெறப்பட்டு, பக்தி ஆர்வமுனைப்பு செறிந்திருந்த ஒரு சூழ்நிலையில், தத்தாத்திரேயர் வளர்ந்தார். வேத கல்வி, மராத்திய பக்தி இலக்கியம், தார்வாதில் இருந்தபோது இடைவிடாமல் தனக்குக் கிடைத்துவந்த கன்னட பக்தி இலக்கியம் - ஆகிய முப்பெரு மரபுகளுக்கும் வழித்தோன்றலாக அவர் விளங்கினார்.

பேண்ட்ரே, தன் வாழ்க்கையின் முதல் பதினேழாண்டுக் காலத்தை தார்வாதில் கழித்தார். அவர், விக்டோரியா உயர்நிலைப் பள்ளியில் 1913இல் 'மெட்ரிகுலேசன்' படிப்பில் தேர்வுபெற்று, ஃபெர்கூசன் கல்லூரியில் சேருவதற்காக புனேவுக்குப் புறப்பட்டுச் சென்றார். அங்கே, சுதந்திரமான ஒரு கவிஞராக இயங்கிவந்த ஸ்ரீதர் கனோல்கருடன் பிள்ளைப் பருவத்தில் தொடங்கிய அவருடைய நட்பு, 1965இல் கனோல்கரின் இறப்பு வரையிலும் நீடித்தது. அவர்கள், கல்லூரியிலும் ஒன்றாகவே இருந்தனர்; தங்கள் பட்டப் படிப்புக்குப் பின்னர் விக்டோரியா உயர்நிலைப் பள்ளியில் உடன் ஆசிரியர்களாகப் பணியாற்றினர். பேண்ட்ரே, 'உய்யாலே' எனும் தன் நூலைக் கனோல்கருக்குக் காணிக்கையாக்கியதும், கனோல்கரின் இறப்பின்போது பேண்ட்ரே எழுதிய 'ஸ்ரீதர தர்ப்பணா' எனும் நெஞ்சை உருக்கும் கையறுநிலைப் பாடலும், அவர்கள் கொண்டிருந்த தொடர்பின் ஆழத்தைப் பற்றி அறிய ஓரளவிற்கு உதவும். பேண்ட்ரேவின் மாமாவான பந்தோபந்த், புனேவில் தங்குவதற்கு, அவருக்கு இடமளித்தார்; அவருடைய கல்லூரிப் படிப்பிற்கும் உதவினார். புனேவில் இருந்தபோது, தார்வாதில் உள்ள பேசல் மிஷன் உயர்நிலைப் பள்ளியில் ஆசிரியராகப் பணியாற்றிவந்தவரும், புனே இலக்கிய வட்டாரங்களில் மிகுந்த செல்வாக்கு பெற்றிருந்தவருமான பேராசிரியர் விபி. பட்வர்த்தன் அவர்களுடன் பேண்ட்ரேவுக்குத் தொடர்பு ஏற்பட்டது. தன் பெற்றோரின் உடன்பிறந்தவரின் மகனான கே.ஆர். பரஞ்சபேவின் மூலமாக, ராம் கணேஷ் கட்காரியையும் (கோவிந்த கிராஜ்) அவர் அறியத்தொடங்கி, பின்னர் அவருடைய படைப்புகளிலும் மாறாத ஆர்வத்தை வளர்த்துக்-கொண்டார். கவிஞனென்றால் ஒரு தனிமைப் பிறவி என்கின்ற கருத்துக்கு முற்றிலும் மாறாக, பேண்ட்ரே சமூகத்தை நேசித்து, அதன் பல்வேறு அமைப்புகளுடனும் தன்னை ஈடுபடுத்திக்-கொண்டார்; அவற்றில் சில, அவரே உருவாக்கியவையாகும். இவற்றில் முதலாவது, பிராபகர் ஹரி கடீல்கராலும்

மற்றவர்களாலும் கட்டுவிக்கப்பட்ட, சாரதா மண்டல் ஆகும். இம் மண்டல், தேசியத் தனித்துவத்தையும், தாய்மொழிப் பற்றையும் வளர்ப்பதற்கென்றே உருவாக்கப்பட்டதாகும்; இவ் வமைப்புத்தான், பேண்ட்ரேவுக்குத் தன் சொந்த எதிர்கால நடவடிக்கைக்கான ஓர் எடுத்துக்காட்டான அமைப்பாகத் தோன்றியது. இந்த சாரதா மண்டல் தான், இந் நூற்றாண்டின் இருபதுகளின்போதும், முப்பதுகளின் போதும் கருநாடகத்தில் எழுந்த மறுமலர்ச்சி இயக்கத்தில் ஒரு முக்கியமான பங்கினை ஆற்றவிருந்த, புகழ்பெற்ற 'கெலெயர கும்பு'விற்கு (நண்பர்கள் சங்கம்) மூல மையக் கருவாக அமைந்துநின்றது.

பேண்ட்ரே ஆங்கிலத்தையும், வடமொழியையும் பாடங்களாகக் கொண்டு, பம்பாய் பல்கலைக்கழகத்தில் பட்டம் பெற்று, 1918இல் தார்வாதிற்குத் திரும்பினார். இதற்குள் கணிசமான அளவிற்கு எழுத்தோவியங்களை அவர் படைத்திருந்தார். ஷிராஹட்டியைச் சேர்ந்த பேண்ட்ரேக்களின் நெருங்கிய நண்பராக இருந்த அஸ்வத்தராவ் மகிஷி என்பவர் புனேவில் உள்ள பந்தோபந்த்தை வந்துபார்த்தபோது, பேண்ட்ரேவின் குறிப்பேடுகளை அவர் பார்வையிட நேர்ந்தது. அவற்றில் கன்னட உரைநடையையும் கவிதைகளையும் ஆங்கிலக் கவிதைகளையும் அவர் பார்த்தார். பேண்ட்ரே, தனக்கு இருபது அகவை ஆனபோது, 'ஜலி வீசா வயசா ஆஜ்' என்கிற தன் முதற் கவிதையை மராத்தியில் எழுதியதாக எங்களிடம் சொல்லியுள்ளார். அவருடைய முதலாவது கன்னடக் கவிதை, 'துத்தூரி' என்பதாகும்; புகழ்பெற்ற மராத்தியக் கவிஞரான கேசவசூதரால் இயற்றப்பட்ட அதே தலைப்புக்கொண்ட கவிதையையே அக் கவிதைக்கு பேண்ட்ரே தலைப்பாகத் தந்தார். கேசவசூதரும் (கிருஷ்ணாஜி கேசவ டாம்லே) தார்வாதில் சில காலம் தங்கியிருந்தார். பேண்ட்ரே, முதலில் தன் கன்னடக் கவிதைகளை, புனேவில் உள்ள தெக்கணக் கல்லூரியின் கருநாடகச் சங்கத்தின் விருந்தினராகக் கலந்துகொண்டபோது, 1917இல் யாவரும் அறியப் படித்தார். புனேவில் பேண்ட்ரே இரு கண்டுபிடிப்புகளைக் கண்டார்; அவைதாம், அவருடைய கவிதைகளின்மீது ஆழமான தாக்கத்தை ஏற்படுத்தின. இரவீந்திரநாத தாகூரும், அரவிந்தரும்தாம், அக் கண்டுபிடிப்புகள் ஆகும். ஹார்வார்டு பல்கலைக்கழகத்தில் தாகூர் ஆற்றிய சொற்பொழிவுகளின் தொகுப்பான 'சாதனா'வின்

மூலம்தான் தாகூர் அவருக்கு அறிமுகமென்றால், ஸ்ரீ அரவிந்தரை அவர் அறிந்துகொண்டதோ 'ஆர்யா' எனும் ஏட்டில் வெளிவந்த கீதையைப் பற்றிய அரவிந்தரின் கட்டுரைகள் மூலமாகத்தான்.

தார்வாதிற்குப் பேண்ட்ரே திரும்பிவந்ததானது, பல வழிகளில் நற்குறியாகவே அமைந்தது. கன்னட இலக்கிய நான்காவது மாநாட்டில் அவர் பாடிய கவிதைகள், நாட்டு விடுதலைப் போராட்டத்திலும், கன்னட மறுமலர்ச்சி இயக்கத்திலும் அப்போது முன்னணியிலிருந்த வேங்கடராவ் அலூர், கிருஷ்ணராவ் முதவீடு, கடப்பா ராகவேந்திர ராவ் போன்ற பெருமக்களின் கவனத்தை ஈர்த்தன அவருடைய முன்னாள் ஆசிரியரான திரு குட்டல், விக்டோரியா உயர்நிலைப் பள்ளியில் ஆசிரியராகச் சேருமாறு அவரை அழைத்தார். புதிதாகத் தொடங்கப்பட்டிருந்த 'பிரபாத்' எனும் கவிதை ஏடு, அதன் முதல் இதழிலேயே, அவருடைய இரண்டு கவிதைகளை வெளியிட்டிருந்தது. கருநாடக வித்தியாவர்த்தகச் சங்கம் தோற்றுவித்த 'வக்பூஷணா' எனும் ஏட்டின் இதழாசிரியர் குழுவில், 1920இல் அவருடைய பெயர் காணப்பட்டது 1919இல், ஹுப்ளியில், வாசுதேவராவ் ஜாக்லேக்கரின் மகளான லட்சுமிபாய்க்கு அவர் திருமணம் செய்துவைக்கப்பட்டார். 'சகி கீதா' எனும் நூலில் 'விதியால் கொண்டுவரப்பட்ட வதுவை' என்று பின்நாளில் அவளை அவர் வருணிக்கவுள்ளார். 1918க்கும் 'கரி' (சிறகுகள்) எனும் நூல் வெளியிடப்பட்ட ஆண்டான 1932க்கும் இடைப்பட்ட காலத்தை, பேண்ட்ரேவின் 'உருவாகுங் காலம்' என்று வருணிக்கலாம். விக்டோரியா உயர்நிலைப் பள்ளியுடனும், பின்னர் தார்வாதிலுள்ள தேசியப் பள்ளியுடனும் அவர் கொண்டிருந்த தொடர்பானது, திறமைமிக்க இளைஞர்களுடன் நெருங்கிய பழக்கத்தை அவருக்கு ஏற்படுத்தித் தந்தது. அவர்களுடைய நெஞ்சில் இலக்கியப் பற்றையும், நாட்டுப்பற்றையும் பதியவைத்ததன் மூலம், அவர்களின் வாழ்க்கைக்கே அவர் உன்னிப்பான ஒரு வடிவங் கொடுத்துவிட்டார். அவர், அவர்களுடன் சேர்ந்து படித்தார்; பிரிட்டிஷ் காதல் கவிஞர்களின் நூல்களையும், தாகூரின் கவிதைகளையும் கதைகளையும் அவர்களுக்காக மொழிபெயர்த்தார். கல்லூரியில் இருந்த-போதேகூட, லட்சுமி ஷா, சர்வக்ஞா ஆகிய இரு கன்னடக் கவிஞர்களின்மீது (அவர்கள் தங்களுக்குள் ஒருவரை ஒருவர்

விரும்புவதில்லை என்ற போதிலும்) நேசம் வளர்த்துக்-கொண்டிருந்தார்; அவ் விருவரும் அவர்மீது சக்திவாய்ந்த தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியிருந்தனர். இந்த ஆண்டுகளில், கன்னடக் கவிதைகளின் அனைத்துக் கூறுகளையுமே அவர் முழுமையாகப் படித்து ஆராய்ந்தார். இந்த ஆண்டுகளிலேயே மிகமிக முக்கியமான நிகழ்ச்சி யாதெனில், 1923இல் 'கெலெயர கும்பு' (நண்பர்கள் சங்கம்) உருவானதுதான். இச் சங்கம், ஒரு நிறுவனத்திற்குரிய கட்டமைப்பைப் பெற்றிருக்கவில்லை; ஆனால், மகாத்மா காந்தி, இரவீந்திரநாத தாகூர், ஸ்ரீ அரவிந்தர் ஆகியோரிடமிருந்து அகத்தூண்டுதல் பெற்றிருந்த அதன் உறுப்பினர்கள், பொதுக் குறிக்கோள்களில் ஒன்றாக இணைந்தனர். அயர்லாந்து எழுத்தாளரான ஏ.இ. (A.E.), சிரியாவின் தீர்க்கதரிசியான கலீல் கிப்ரான் ஆகியோரிடமிருந்துங்கூட அவர்கள் அகத்தூண்டுதல் பெற்றனர். அச் சங்கம், கருநாடகத்தின் பண்பாட்டு எழுச்சிக்கும், நாட்டின் விடுதலைப் போராட்டத்திற்குமாகவே முழுமையாகத் தன்னைப் படைத்துக்கொண்டது. ஜி.பி ஜோஷி, கிருஷ்ணகுமார் கல்லூர், எஸ்.பி. ஜோஷி, மதுரச் சென்னா (சென்னமல்லப்பா ஹலசங்கி), சிதவ்வனஹள்ளி, கிருஷ்ணசர்மா, வி.கே. கோகக், ஆர்.எஸ். முகலி போன்ற அதன் உறுப்பினர்களில் சிலர், ஏற்கெனவே எழுத்தாளர்களாகப் பெயர்பெற்றிருந்தவர்கள்; நட்பினால் ஒன்றாகப் பிணைக்கப்பட்டிருந்தவர்கள் அவர்கள் அனைவருமே பொதுக்குறிக்கோளில் ஈடுபட்டிருந்தாலும், தத்தம் தனிப்பட்ட ஊழ்விதிகளை நாடிச்செல்வதில் சுதந்திரம் பெற்றவர்களாகவே இருந்தனர் பொதுவாகக் கூடி வாழ்வதென்பதும், கூட்டாக முயற்சி செய்வதென்பதும் ஒரு குறிப்பிடத்தக்க அனுபவமாகவே இருந்தது அந்த அமைப்பு நீடித்திருந்த அந்தப் பத்தாண்டுக் காலத்தில், நாத ஹப்பாஸ் (வட்டார விழாக்கள்) நடத்தியது, 'ஸ்வதர்மா', 'ஜெயகர்நாடகா' போன்ற இதழ்களை நடத்தியது, கன்னட நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் முதல் தொகுதியைக் கொணர்ந்த, 'ஜெயகர்நாடகா கிரந்தமாலா' என்னும் உயர்வேட்கைத் திட்டத்தைத் தொடங்கியது போன்ற, மனத்தில் ஆழ்ந்து பதியத்தக்க விளைவுகளை அது செய்துகாட்டிற்று; ஆனால், பல்வேறு காரணங்களால் (அவற்றைப் பற்றிப் பொது வாசகர் கவலைப்படத் தேவையில்லை) அச் சங்கம் மெல்ல மெல்லச் சிதைவுற்றது.

சாரதா மண்டலுக்காக வேங்கடராவ் அலூர் அவர்களால் 1922இல் வெளியிடப்பட்ட 'கிருஷ்ணகுமாரி' என்கிற, பேண்ட்ரேவின் முதற் கவிதை நூல், அவ்வளவாகத் திறனாய்வாளர்களின் கவனத்தை ஈர்த்ததாகத் தோன்றவில்லை; ஆனால் 1926இல் 'ஸ்வதர்மா'வில் வெளியிடப்பட்ட 'பெலகு' (விடியல்) என்ற கவிதையானது மரபிலிருந்து முற்றிலும் மாறுபட்டு, புதிய சந்த வடிவத்தை உருவாக்கியிருந்ததால், கவிதையை நுணுகிப்படிக்கின்ற மாஸ்தி வேங்கடேச அய்யங்கார் போன்றவர்களால் அது கவனிக்கப்பட்டது. எனினும் உண்மையான சாதனை, பெல்காமில் நடைபெற்ற கன்னட இலக்கியப் பதினைந்தாவது மாநாட்டில் 'ஹக்கி ஹாருட்டிதே நோதி திரா' (அதோ பார், பறவை பறக்கின்றது!) என்ற புகழ்பெற்ற தன் கவிதையை அவர் பாடியபோதுதான் ஏற்பட்டது. இந் நிகழ்ச்சி, பலருக்கு நினைவில் நிலைத்துவிட்ட ஓர் அனுபவமாகவே இருந்தது; ஆயினும், மாஸ்தி வேங்கடேச அய்யங்கார் செய்ததுபோல், வேறு எவரும் அதனை ஆற்றல்மிக்க வகையில் வெளிப்படுத்தவில்லை. மாஸ்தியின் விவரிப்புத்தான், பேண்ட்ரேவின் கவிதைகளைக் கருத்தார்ந்த வகையில் திறனாய்வு செய்வதற்கான ஒரு தொடக்கமாக அமைந்தது என்பதால், அது முழுமையாகவே இங்கே எடுத்துக்காட்டப்படத்தக்கதாகும்:

> "அந்தக் கணத்தில் அவர் பாடலைக் கேட்டோர் துய்த்த பெருமகிழ்ச்சியை, அப்படியே சொற்களால் மீண்டும் நினைவுபடுத்திப் பார்ப்பதென்பது, இப்போது இயலாத செயலாகும். ஒரே ஒரு முறை பாடியதை மட்டும் வைத்துக்கொண்டு, அந்தக் கவிதையின் முழுப் பொருளையும் அவையில் செவிமடுத்தோரால் புரிந்துகொண்டிருக்கவும் முடியாது. ஆனால் அக் கவிதையின் தரத்தை எண்ணி, மிகக் குறுகிய அக் கணநேரத் தோற்றத்திலேயே அவர்கள் வியப்பில் மூழ்கி நின்றனர் கவிதை உலகுடன் நன்கு தொடர்பு-கொண்டிருந்தவர்கள், இந்தக் கவிஞர் பெற்றிருந்த ஆற்றல் புதியதென்பதையும், முற்றிலும் அவருடைய சொந்தத் தனி ஆற்றலென்பதையும் உளமார ஏற்றுக்கொண்டனர்.

பெல்காமில் தன் கவிதையைப் பாடியபோது, பேண்ட்ரே ஒரு தலைப்பாகையை அணிந்திருந்தார். அப்போது அவருடைய தோற்றஅமைவு, ஒரு 'கருடிகரை'ப்

(செப்பிடு வித்தைக்காரரைப்) போன்றதாக இருந்தது. ஏன், இப்போதுங் கூட, பேண்ட்ரேவின் இயற்கையான தோற்றஅமைவு, ஒரு கருடிகரின் தோற்றத்தைப் போன்றிருப்பதாகவே எனக்குத் தோன்றுகிறது".

ஆண்டுகள் செல்லச் செல்ல, பேண்ட்ரேவின் கவிதை நடையும் மாறியது. ஆயினும், இறுதிவரை கருடிகரின் தோற்றத்தை அவர் அப்படியே தக்கவைத்துக்கொண்டிருந்தார். பெல்காமில் கிடைத்த வெற்றியின் விளைவாக, மாஸ்தியுடன் நெருக்கமான தொடர்பு அவருக்கு ஏற்பட்டது. மாஸ்திதான், 1932இல் 'கரி' என்ற, பேண்ட்ரேவின் முதற் கவிதைத்தொகுப்பு நூலை வெளியிடுவதற்கு முதன்மைக் காரணமாக இருந்தவர். 'கரி' வெளிவந்ததிலிருந்தே, பேண்ட்ரேவின் பெயர் நிலைத்துவிட்டது.

இந்தக் காலகட்டத்தில்தான், பேண்ட்ரேவின் சொந்த வாழ்க்கையில் ஏற்ற - இறக்கங்கள் ஏற்பட்டன. அவர், 1924இல் தன் தாயினை இழந்தார் இதுதான் அவருடைய வாழ்க்கையிலேயே பேரதிர்ச்சியான நிகழ்ச்சியாகும்.

"கனவுக்கும் அப்பால் இடியொன்று வந்து தாக்கிற்றே;
தாய் என்னும் பெருமரம் வேரோடு வீழ்ந்துபோயிற்றே!".

ஏற்பட்ட இழப்பு, இது ஒன்று மட்டுமன்று. அவருக்கும் லட்சுமிபாய்க்கும் பிறந்த நான்கு மகன்களில் இருவர், இந்த ஆண்டுகளின்போதுதான் இறந்தனர்; அதனால் இத் தம்பதியர் மீளாத்துயரில் ஆழ்ந்தனர். ஆனால் ஒரு நன்கொடை என்கின்ற வகையில் அவருடைய மாமாவிடமிருந்து, சதனகேரியில் இயற்கையின் மடியில் அமைதியான வீடொன்று கிடைத்ததானது, சற்றே ஈடுசெய்வதுபோல் அமைந்தது. 'லேக் டிஸ்ட்ரிக்ட்' என்னும் இடம் எவ்வாறு ஆங்கிலக் கவிஞர் வோர்ட்ஸ்வொர்த்துக்கு இருந்திருக்கவேண்டுமோ, அதேபோன்று இச் சதனகேரியும் பேண்ட்ரேவுக்கு அமைந்தது. 'பாரோ சதனகேரிக்கெ' (என் நண்பனே, சதனகேரிக்கு வா!) போன்ற அருமையான கவிதைகளில் புகழ்ந்துபோற்றப்படும், சதனகேரியின் எழிலார்ந்த இயற்கை-அமைப்பில்தான், பேண்ட்ரேவினுடைய கவிதைப் பேராற்றலின் முதல் (தலை) மலர்ச்சி, தன் வளமனைத்தையும் காட்டி, தன்னை அழகுற வெளிப்படுத்திக்கொண்டது.

துன்புறுகின்ற மனிதனும், படைக்கின்ற மனிதனும் வெவ்வேறானவர்கள் என்கின்ற டி.எஸ். எலியட் அவர்களின் புகழ்பெற்ற கூற்று, குறிப்பாக பேண்ட்ரேவின் வாழ்க்கையில் 1933க்கும் 1944க்கும் இடைப்பட்ட ஆண்டுகளின்போது உண்மையானதாகவே அமைகின்றது. இந்த ஆண்டுகள்தாம், அவருக்குப் பொருளியல் வகையில் நிலையற்ற காலமாகவும், குடும்ப வாழ்க்கை தகர்வுற்ற காலமாகவும் இருந்தன; ஆனால் அதே ஆண்டுகளில்தான் ஈடு இணையற்ற படைப்புகளும் பொங்கி எழுந்தன. பிரிட்டிஷ் ஆட்சியை எதிர்த்துக் குத்தலாக எழுதப்பட்டு, 'ஜெய கர்நாடகா' ஏட்டின் 1930 ஆகஸ்டு மாத இதழில் வெளியிடப்பட்ட ஓர் அங்கதக் கவிதையான 'நர பலி' எனும் அவருடைய கவிதை, ஆட்சியாளர்களுக்குச் சினத்தை மூட்டிற்று; அதனால் அவர் 'ஹிண்டலகா' சிறைக்கு அனுப்பப்பட்டார்; மூன்று மாதங்களை அச் சிறையில் அவர் கழித்தார்; அதற்குப் பின், மேலும் ஒன்பது மாத காலம் கூடுதலாக 'முகாதி'ல் அவர் தடுப்புக்காவலில் வைக்கப்பட்டார்.

> ***'நர பலி', அதற்கு இரையாக என்னையே பலிகொண்டது;***
> ***பொங்கிவரும் பேராறு, இந் நொண்டியை நோக்கிப் பாய்ந்துவந்தது.***
> ***இவனுடைய இல்லத்தைத் தகர்த்துவிட்டு, இவ்வாறு கூறிற்று:***
> ***"பறவையே, பறந்துசெல் இப்போது! ஒரு 'ஜங்கம' வாழ்க்கை இனி உன்னுடையது".***

'கெலெயர கும்பு' பற்றிய அவருடைய கனவு குலைந்தது; அவரே கூறியுள்ளவாறு, 1933இல் அவரே அதற்கு 'சிராத்தம்' (இறந்தோர் பொருட்டான சடங்கினை) செய்துவிட்டார். இவருக்கு எந்த நிறுவனத்திலும் வேலை தரக்கூடாதென்று தடைசெய்யப்பட்டதால், தன் குடும்பத்தைக் காப்பாற்றுவதற்கு வழியின்றி அவர் அவதியுற்றார்; அதனால் மீண்டும் புனேவில் உள்ள தன் மாமாவிடம் அவர் புகலிடம் நாட வேண்டியதாய் இருந்தது. புனேவில் அவர் இரண்டாண்டுகளைக் கழித்தார். கன்னடத்தையும், ஆங்கிலத்தையும் பாடங்களாகக் கொண்டு படித்து, 1935இல் அவர் தன் பட்ட மேற்படிப்புக் கல்வியையும் முடித்தார் அவர், மேலும் இரண்டு குழந்தைகளை (அவை இரண்டுமே மகள்கள்) இழந்தார் அவருடைய குடும்ப

வாழ்க்கையே மன உலைவுகள் நிறைந்ததாக ஆயிற்று. முதலில் 'கடாகி'ல் ஆசிரியராகக் குறுகியகாலத்திற்கு வேலை கிடைத்தது அவருக்கு; ஆனால் அவரை எசமானர்கள் மிகவும் கீழ்த்தரமாக நடத்தினார்கள்; அதன் பின்னர் ஹூப்ளியில் பணி கிடைத்தது; ஆனால் அதுவும் நிலைக்கவில்லை. இந்த இடர்ப்பாடான ஆண்டுகளின்போது, அவருக்கு 'அண்ணா'வாக விளங்கிய மாஸ்தியிடமிருந்து கணிசமான உதவியை அவர் பெற்றுவந்தார். 1943-இல் புனேவில் உள்ள ஒரு வணிகவியல் கல்லூரியில் ஒரு பகுதிநேர விரிவுரையாளராக அவருக்கு வேலை கிடைத்த பின்னர்தான், அவரைச் சூழ்ந்திருந்த கரு மேகங்கள் கலையத் தொடங்கின. இறுதியாக, 1944இல் எஸ்.பி. கெளவான்கரும், வி.கே. கோகக்கும் தக்கபொழுதில் தலையிட்டதன் விளைவாக, சோலாப்பூரில் உள்ள டி.ஏ.வி. கல்லூரியில் கன்னட மொழிப் பேராசிரியராக வேலை கிட்டியபோதுதான், நங்கூரமிட்டதுபோல் அவரால் நிலைக்க முடிந்தது. ஆனால் அதே ஆண்டில் தான், ஏற்கெனவே ஒரு கவிஞராகப் பெயர்பெற்றிருந்தவரும் கல்லூரியில் படித்துக்-கொண்டிருந்தவருமான அவருடைய மூத்த மகனையும், ஓராண்டு கூட நிரம்பப்பெறாத அவருடைய இளைய மகனையும் அடுத்தடுத்து எட்டு நாள்களுக்குள் அவர் இழந்தார். துயரமென்னும் அவருடைய கோப்பையானது, நிரம்பி வழிந்தது.

"வாழ்க்கை என்னும் விளையாட்டில் பயனில்லாதது என்று எதுவுமே இல்லை" என்று தன் தொடக்கக்காலக் கவிதைகளில் ஒன்றில் பேண்ட்ரே கூறியுள்ளார். இம் மனிதர், மனத்துயர் என்னும் கடுஞ்சோதனையில் தீய்ந்து கருகிவிட்டாலும், அவருக்கு உள்ளே இருந்த 'கலைஞர்' என்பவர், வீர காப்பியத் தன்மை வாய்ந்த துன்பங்களை வெற்றிகொண்டு, அதையே மிக்க நுண்ணயம் வாய்ந்த கவிதைகளாக உருமாற்றிவிட்டார். அப் படைப்புகள்தாம், புதிய கன்னட இலக்கியமாகப் பொலிவு பெற்றுத் திகழ்கின்றன. 'மூர்த்தி மட்டு காமகஸ்தூரி', 'உய்யாலே', 'நாத லீலே', 'சகி கீதா', 'மேக தூதா', 'பாடு' ஆகிய அனைத்துமே, இக் காலகட்டத்தில் எழுதப்பட்டவைதாம். அவருடைய கதைகள் மற்றும் தனிவாழ்க்கைக் கட்டுரைகளின் ஒரே ஒரு தொகுப்பான 'நிராபரணசுந்தரி'யும், திறனாய்வு மற்றும் ஆராய்ச்சித் தொகுப்புகளான 'சாகித்ய மட்டு விமர்சே', 'சாகித்ய சம்சோதனா' ஆகியவையும்கூட, 1937க்கும் 1940க்கும் இடைப்பட்ட

காலத்தில்தான் வெளியிடப்பட்டன. 1935இல் பம்பாயில் நடைபெற்ற கன்னட இலக்கிய இருபத்தோராம் மாநாட்டில் 'கவிகோஷ்டி'க்குத் தலைவராக முதலில் அவர் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டதும், 1943இல் சிமோகாவில் நடந்த மாநாட்டிற்குத் தலைவராகத் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டதும் சேர்ந்து, அவருடைய தலைசிறந்த சாதனைக்குப் பொதுமக்கள் பொறித்த ஏற்பு (அங்கீகார) முத்திரையாக அமைந்தன. சிமோகாவில் அவர் தன் தலைமையுரையை, 'கங்காவதாரணா' என்கிற புகழ்பெற்ற இறைவணக்கப் பாடலுடன் முடித்தார்.

பேண்ட்ரே, சோலாப்பூரில் பன்னிரண்டாண்டுகளைக் கழித்தார். 1944இல் தன் மகன்கள் இருவரின் இறப்பினால் பேரிழப்பு நேர்ந்திருந்தும், காலில் ஏற்பட்ட எலும்புமுறிவின் காரணமாக நீண்டகாலம் வீட்டிலேயே கிடக்க நேர்ந்திருந்துங் கூட, இந்த ஆண்டுகள், அவருடைய வாழ்க்கையில் நிலைத்தன்மை அமைந்தனவாய் இருந்தன. பெரும் வீர சைவத் துறவியான சித்தராமரின் நினைவைப் போற்றிநிற்கும் சோலாப்பூரின் கலப்புப் பண்பாடானது, தன் சொந்தத் தாய்மொழியான மராத்தியில் எழுதுவதற்கு அவருக்கு ஊக்கமாக அமைந்தது; அவருக்கு மகாராஷ்டிரத்தில் ஏராளமான நண்பர்கள் அமைந்தனர். இந்தக் காலகட்டத்தில் ஏற்பட்ட மிக்க நற்பேறான நிகழ்ச்சிகளில் ஒன்று, 'கெலெயர கும்பு' காலத்தைச் சேர்ந்த ஒரு பழைய நண்பரான சங்கரகௌடா பட்டீலின் ஏற்பாட்டினால் அவர் புதுவைக்குச் சென்று, 1943 பிப்ருவரி 20ஆம் நாளில் ஸ்ரீ அரவிந்தரையும், அன்னையையும் 'தரிசனம்' செய்ததுதான் இந்த நிகழ்ச்சி, பேண்ட்ரேவின் கவிதைத் துறை வாழ்க்கையில் மிகப்பெரிய விளைவுகளை ஏற்படுத்தியது. மற்றொரு முக்கிய நிகழ்ச்சி யாதெனில், சோலாப்பூரில் பிரபாகர் மகராஜ் டெம்பே என்பவரை அவர் சந்தித்ததாகும். பிரபாகர் மகராஜுடனும், குலவாணி மகராஜுடனும் அவர் நடத்திய நீண்ட விவாதங்கள் எழுத்தில் பதிவுசெய்யப்படவில்லையெனினும், அவை அவர்மீது சக்திவாய்ந்த தாக்கத்தை ஏற்படுத்தின.

பேண்ட்ரேவுக்கு மகாராஷ்டிரத்தில் வேலை கிடைத்திருந்த-போதிலும், கருநாடகம் அவரை மறந்துவிடவில்லை. அவருடைய ஐம்பதாவது பிறந்தநாள், மிகப்பெரிய அளவில் தார்வாதில் கொண்டாடப்பட்டது; அதில் அவருக்குப் பத்தாயிரம் உருபா

பொற்கிழி வழங்கப்பட்டது அதை அவர் நூல்கள் வாங்குவதற்காக உடனே செலவழித்தார். நூல்கள் என்றால், பேண்ட்ரேவுக்கு உயிர். அவருடைய பெரிய நூலகம், (நல்லவேளையாக, கடமை உணர்வு வாய்ந்த அவருடைய மகனான டாக்டர் வாமன் பேண்ட்ரே அவர்களால் இன்றும் அப்படியே அது நல்ல நிலையில் இருக்கிறது) கணக்கு, இயற்கை அறிவியல் பற்றிய நூல்கள் உள்ளடங்கலாகப் பல்வேறு மொழிகளில் எத்தனை எத்தனையோ பொருள்களைப் பற்றிய நூல்களையும் கொண்டதாக உள்ளது. 1939க்கும் 1943க்கும் இடையே நான்காண்டுக்காலம் அவரே பதிப்பாசிரியராக இருந்த 'ஜீவனா' என்கிற ஓர் இலக்கிய ஏடு, அவரைச் சிறப்பிக்கும் வகையில் சிறப்பு மலரொன்றை வெளியிட்டது மகாராஷ்டிரம், அப்போது பூனா பல்கலைக்கழகத் துணைவேந்தராக இருந்த மகாமகோபாத்யாய தத்தோ வாமன் போட்தார் அவர்களின் தலைமையில், சோலாப்பூரில் 1956 மார்ச்சு 4ஆம் நாளில் அவருடைய 60வது பிறந்தநாள் (மணி) விழாவைக் கொண்டாடியதன்மூலம், அக் கவிஞருக்குத் தன் பாராட்டினைத் தெரிவித்துக்கொண்டது.

சோலாப்பூரில் தான் தங்கியிருந்த பன்னிரண்டாண்டுக் காலத்தில், இரண்டு தொகுப்புகளை மட்டுமே பேண்ட்ரேவால் வெளியிட முடிந்தது. அவருடைய தரத்தை வைத்துப்பார்க்கின், இது மிகமிகச் சொற்பமானதே. ஆனால், இதற்கு ஈடு செய்யும் வகையில் 'ஹோஸ சம்சாரா' (ஒரு புதிய குடும்பம்) என்னும் அவருடைய நாடகமும், 'விசாரமஞ்சரி' என்கிற அவருடைய உரைநடை எழுத்துகளின் தொகுப்பும், கவிஞரின் வற்றாத பிடித்தமான படைப்பான, லட்சுமி ஷாவின் 'ஜெய்மினி பரதா' பற்றிய ஓர் ஆய்வு நூலும் வெளிவந்தன.

பேண்ட்ரே, பன்னிரண்டாண்டுகளுக்குப்பின், தார்வாதிற்கும், சதனகேரிக்கும் 1956இல் திரும்பினார். அவருக்கும் அகில இந்திய வானொலிக்கும் நல்லகாலம் போலும், அப்போது மைய அரசின் தகவல் - ஒலிபரப்பு அமைச்சகத்தில் அரசுச் செயலாளராக இருந்த பி.எம். லாட் (Lad) அவர்களின் முன்னோக்கின் காரணமாக, அகில இந்திய வானொலியில் ஆலோசகராக அவர் அமர்த்தப்பட்டார் வானொலி நாடகங்கள் உட்படப் பலவற்றை, அவர், அகில இந்திய வானொலிக்காக எழுதினார்; ஆனால் அவற்றில் ஒரு சிறு பகுதி மட்டுமே இதுவரை வெளியிடப்பட்டுள்ளது. வெளியீட்டாளரும்,

நண்பருமான பாலசந்திர கணேகருடன் அவர் கொண்டிருந்த தொடர்பின் விளைவாக, அடுத்தடுத்துப் புதிய ஐந்து கவிதை நூல்கள் வெளியிடப்பட்டன. இவை 'அரலு மரலு' (இரண்டாவது மலர்ச்சி) என்னும் தலைப்பில் ஒரு தொகுப்பாகத் திரட்டித்தரப்பட்டன; இது 1958இல் அவருக்கு சாகித்திய அக்காதெமியின் பரிசைப் பெற்றுத்தந்தது.

'அரலு மரலு'வில், அவருடைய தொடக்கக்காலக் கவிதைகள் சிலவும் அடங்கியிருந்தன. ஆனால், புதிய கவிதைகளிலோ, ஸ்ரீ அரவிந்தரின் தாக்கம் விளைவித்த, பெருஞ்சிறப்பு வாய்ந்த மாற்றத்தை மிக எளிதாகக் காணலாம். 'அரலு மரலு' உள்ளடங்கியுள்ள ஐந்து நூல்களில் ஒன்றான 'சைத்யாலயா' என்னும் படைப்பு முழுவதுமே, ஸ்ரீ அரவிந்தரின் கவிதைகளின் மொழிபெயர்ப்புகளுக்கென்றே படைக்கப்பட்டதாகும். 'ஹிருதய சமுத்திரா' என்னும் படைப்போ, ஸ்ரீ அரவிந்தர், அன்னை ஆகியோரின் பிரசன்னத்தால் ஒளிவீசி நிற்கிறது. எனவே, 1956 பிப்ருவரி 29ஆம் நாளில் நிகழ்ந்ததாக நம்பப்படுகின்ற, 'மீ உயர் மனோ நிலை வெளிப்பாடு' தொடர்பான அனுபூதி அனுபவத்தைப் பெற்ற, அயலிலிருந்து புதுவைக்கு வந்த மூவரில் ஒருவராக பேண்ட்ரே இருந்தார் என்பதை அறியும்போது, அது வியப்புக்குரியதாக இல்லை. பேண்ட்ரேவே, இந்த அனுபவத்தை, 'சகஸ்ர தந்திரி நிஸ்வண தந்தே' (ஆயிரம் நரம்பு இசைக்கருவியின் இசையினைப் போல) என்கிற ஓர் அழகிய கவிதையில் பதிவுசெய்துள்ளார் இம் மாற்றத்தைத் தாமே அவர் உணர்ந்திருக்கின்றார் என்பது, 'நாக்கு தந்தி' (நான்கு நரம்புகள்) என்னும் நூலுக்கு அவர் எழுதியுள்ள முன்னுரையினால் உறுதிப்படுத்தப்படுகிறது. அதில் அவர், புலன்நுகர்ச்சிக் கவிதையையும் யோகமார்க்கக் கவிதையையும் தெளிவாக வேறுபடுத்திக்காட்டுகிறார். இந்தப் புதிய கவிதையை, 'உத்பவகாவ்யா' என்ற பெயரிட்டு பேண்ட்ரே வழங்கினார்.

பலவகைக் காரணங்களால், 'அரலு முரலு', அவருடைய வாசகர்களைக் குழப்பமடையச் செய்தது இவற்றில் மிகமிக முக்கியமானது, கருநாடகத்தின் கவிதைத் துறைச் சூழ்நிலையில் ஏற்பட்டிருந்த மாற்றம்தான். ஐம்பதுகளில், கன்னடக் கவிதைத் துறையில் புதுக் கவிதைக்காரர்களின் இயக்கம் தொடங்கிற்று; அதன் தலைவரான கோபாலகிருஷ்ண அடிகா, ஒரு புதிய கவிதை நடையை அறிமுகப்படுத்தினார்; அது இளங்கவிஞர்களையும்,

வாசகர்களையும் ஈர்த்தது. மற்றொரு காரணம் யாதெனில், தலைசிறந்த கவிஞர்-பாடகராக முந்தைய பேண்ட்ரேவை நேசித்த வாசகர்கள், புதிய மாற்றத்தால் ஏமாற்றம் அடைந்தனர்; அவர்களில் சிலர், பேண்ட்ரேவுக்குக் கவிஞராக இருக்கும் ஆற்றல் அனைத்தும் தீர்ந்துவிட்டது என்கிற முடிவுக்கும் வந்துவிட்டனர். மூன்றாவது காரணம், பேண்ட்ரே தனக்குத் தானே முயன்று உருவாக்கிவந்த புதிய கவிதை நடையை ஏற்றுக்கொள்ளும் அளவிற்கு வாசகர்களை ஆயத்தப்படுத்துவதில், திறனாய்-வாளர்கள் தவறிவிட்டதாகும். ஒருவேளை இவற்றிற்கெல்லாம் அடிப்படையான ஒரு காரணம் என்னவாக இருந்திருக்கக்கூடும் எனில், உணர்ச்சிவயப்படு நிலைகளின் தொடர்பு அறுந்து, அகக்காட்சிகள் முறிந்துபோன வாசகர்களுக்கு, அக் கவிஞர் வழங்கிய ஒன்றுபட்ட காட்சியில் பங்குகொள்வதென்பது முடியாததன்று என்றாலும், அது அவர்களுக்குக் கடினமானதாக இருந்தது என்பதுதான்.

1965இல், தன் மராத்தியப் படைப்புகளின் தொகுப்பான 'சம்வதா'வுக்கு பேண்ட்ரே, கேல்கர் பரிசு பெற்றார். 1966இல், கவிஞரின் எழுபதாவது பிறந்தநாள் விழா, அவருடைய முன்னோர்கள் வாழ்ந்த இடமான ஷிராஹட்டியில் மிகப்பெரிய அளவில் கொண்டாடப்பட்டது. ஆனால், அதே ஆண்டில்தான் அவருடைய மனைவி லட்சுமிபாயும் மறைந்தார். அந்த அம்மையார் 1966 ஆகஸ்டு 17ஆம் நாளில் காலமானார். பேண்ட்ரேவைப் பொறுத்தவரை, திருமணம் என்பது ஒருவகை 'சாதனா'வாகவே இருந்தது. 'சகி கீதா'வில், தன் திருமண வாழ்க்கையின் முதற் பதினேழு ஆண்டுகள் பற்றி அவர் குறித்துவைத்துள்ளார். தன் மனைவி மரணப்படுக்கையில் இருந்தபோதும், அவருடைய மறைவுக்குப் பிந்திய நாள்களிலும் அவரால் எழுதப்பட்ட 'மட்டே சிராவணா பந்து' (சிராவணா, மீண்டும் இங்கே!) என்கிற நெஞ்சையுருக்கும் கவிதைகளில், அவர் தன் பிந்திய மணவாழ்க்கைக் காலகட்டத்தைப் பற்றிக் குறித்து- வைத்துள்ளார். இந்தக் காலவாக்கில்தான், வச்சிரேஸ்வரியைச் சேர்ந்த நித்தியானந்த சுவாமிகளின் தொடர்பு, அவருக்குக் கிட்டிற்று; கவிஞருக்குத் தேவைப்பட்ட மனஅமைதியை அத் துறவி வழங்கினார்.

கவிஞர் மீது சிறப்புகள் பொழியப்பட்டன; அவற்றை அவர் நயத்தோடும் நன்றியோடும் ஏற்றுக்கொண்டார். மைசூர்

பல்கலைக்கழகம் 1966இல் அவருக்குச் சிறப்பு முனைவர் (டாக்டர்) பட்டம் வழங்கியது; அதைத் தொடர்ந்து, 1968இல் கருநாடகப் பல்கலைக்கழகமும் அதேபோல் வழங்கியது. 1968இல் மைய அரசிடமிருந்து 'பத்மஸ்ரீ' விருதினையும் அவர் பெற்றார் அவர் 1969இல் சாகித்திய அக்காதெமியின் சிறப்பு உறுப்பினராகத் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டார். புகழ்வாய்ந்த ஞானபீடப் பரிசு, 1974இல் அவருக்கு வந்தது. 1976இல் காசி வித்யாபீடம் மூன்றாம் முறையாகச் சிறப்பு முனைவர் (டாக்டர்) பட்டத்தை அவருக்கு வழங்கியது. பேண்ட்ரேவின் கவிதைப் பணி, அவருடைய இறுதி மூச்சு வரையிலும் இடையீடின்றித் தொடர்ந்தது. 1957க்கும் 1978க்கும் இடையே பதினொரு புதிய தொகுப்புகளை அவர் வெளிக்கொணர்ந்தார். சொற்பொழிவுகளை ஆற்றுவதற்கும், பாராட்டுகளை ஏற்றுக்கொள்வதற்குமாகப் பல்கலைக்கழகங்களில் இருந்தும், பிற பொது நிறுவனங்களிலிருந்தும் வரும் அழைப்புகளை ஏற்பதற்கு, அவருடைய மூப்பு தடையாக இருந்ததில்லை; நெருங்கிய நண்பர்களுடன் அவர் நடத்திவந்த உரையாடல்களும் நிற்காமல் தொடர்ந்தன பேசிக்-கொண்டிருப்பதெனில், பேண்ட்ரேவுக்கு மிகவும் பிடிக்கும். அவருடைய சிந்தனை வீச்சு, அதன் மூலத்தன்மை ஆகியவை என்னவென்று புரியாமல் திணறினாலும், அவர் பேச்சைக் கேட்கும் அவையினர் அதைக் கேட்பதால் பயனில்லை என்று ஒருபோதும் கருதியதேயில்லை. தன் கவிதைகளை அவர் வாசிப்பதைப் பொறுத்த மட்டில், அந்த அனுபவத்தில் பங்குகொள்வதென்பது, ஒரு விருந்தாகவே எப்போதும் இருந்துவந்துள்ளது.

தன் வாழ்க்கையின் இறுதிக்கட்டத்தில், பேண்ட்ரே, எண்களில் மிகவும் ஆழ்ந்து தோய்ந்திருந்தார் இதுவொன்றும் அவருக்கு ஒரு புதிய ஆர்வமன்று; ஆனாலும் அது இப்போது அவருடைய மைய கவனத்திற்குரிய பொருளாகிவிட்டிருந்தது. டாம் மொரேஸ் (Dom Moraes) 1976இல் தன் கருநாடக ஆய்வுப் பயணத்தின்போது அவரைச் சென்று சந்தித்தார். அப்போது கவிஞர் முழுமையாக எண்களிலேயே மூழ்கியிருந்ததை அவர் கண்டார். கவிஞர் அப்போதும் ஒரு கருடிகராகவே இருந்தார்; ஆனால் 'கருடி'க்குப் பதிலாக இப்போது 'கணக்கிடும்பொறி' அமைந்துவிட்டது; அவ்வளவுதான் வேறுபாடு. மொரேஸ் பின்வருமாறு முடிக்கின்றார்: “மிகப்பெரும் கவிஞர்கள் மட்டுமே

டாக்டர் பேண்ட்ரேவைப் போல, அத்தகைய நாட்டங்களையும், கருத்துகளையும் பெற்றிருப்பர்". 'விசுவதாரண சூத்ரா' என்ற நூலிலும், 'இறவாமைக் கோட்பாடு' என்ற நூலிலும், அனைத்து அறிவையும் எண்களுக்குள் உள்ளடக்கி உணர்த்திட, அவர் உயர்வேட்கைகொண்டு முயற்சிகள் செய்தார்; ஆனால் இவை, சாதாரண வாசகர் பு ரிந்துகொள்ளும் நிலைக்கு அப்பாற்பட்டவை; வல்லுநர்களின் கூர்ந்தாய்வை எதிர்நோக்கி நிற்பவை. 1981 அக்டோபர் 26ஆம் நாளில் பம்பாயிலுள்ள ஹர்கிஷன்தாஸ் மருத்துவமனையில், தான் இறப்பதற்கு முன், அவர் தந்த செய்தி இதுதான்: " '881+441' - இதுதான் என் 'மகாகாவ்யா' ". 881 என்பது இருதயத்தையும், 441 என்பது விவேகத்தையும் குறிப்பனவாகும் இந்த இறுதிச் செய்திதான், எவ்வளவு பொருத்தமானதாக அமைந்துவிட்டது!

பல ஆண்டுகளாக தார்வாதில் கவிஞர் வாழ்ந்துவந்த வீடான 'ஸ்ரீமாதா'வில், தக்க நினைவுச் சின்னமொன்றை உருவாக்க-வேண்டுமென்கின்ற வாமன் பேண்ட்ரேவின் கனவு, இன்னும் முழுமையாகச் செயல்வடிவம் பெறவில்லை; ஆனால், அவர் தொடங்கியுள்ள 'அம்பிகாதனயதத்த வேதிகே', அக் கனவை மடியவிடாமல் அப்படியே உயிருடன் வைத்திருக்கிறது.

பகுதி - II

விடியல் : தொடக்ககாலக் கவிதைகள்

"தம்பி, இது வெறும் விடியல் மட்டுமன்று"

– அம்பிகாதனயதத்தர்

பேண்ட்ரே, ஓர் ஒருங்கிணைந்த ஆளுமைக்கு மதிப்பு உண்டு என்னும் நம்பிக்கை கொண்டிருந்தவர்தான் என்றாலும், தன்னை முவ்வடிவத்தினராகக் காட்டிக்கொள்ளவே அவர் மிகவும் விரும்பினார். அதாவது, உடல் உருவிலான 'தேகி'யாக, தத்தாத்திரேய இராமச்சந்திர பேண்ட்ரே; சிந்தனையாளராக, பேராசிரியர் பேண்ட்ரே; படைப்பாளியாக, அம்பிகாதனயதத்தர். இந்த மூன்று வடிவங்களுமே, ஒன்றுக்கொன்று ஆதாரமாக நிற்பவை என்றே கருதப்பட்டன. இந்தக் கருத்துக்குப் பருப்பொருள் வடிவங் கொடுத்துவந்த பேண்ட்ரேவின் அணிநயமானது, தெளிவாக அதைக் குறிப்புணர்த்தி நிற்கின்றது அம்பிகாதனயதத்தரையும், பேராசிரியர் பேண்ட்ரேவையும் ஓர் ஆற்றின் இரு கரைகளைப் போன்று அல்லது வயிற்றையும் முதுகையும் போன்று ஒருவருக்கொருவர் நெருங்கிய தொடர்புடையவர்கள் என்றே, அதாவது ஒருவர் இல்லாமல் மற்றொருவரால் இருக்க முடியாது என்றே அவ்விரு வடிவங்களையும் பற்றி அவர் கூறினார்.

ஒரு குறு வாழ்க்கைவரலாற்றை வரைந்துகாட்ட முயன்ற முதலாவது அதிகாரம், முதலாவது வடிவமான தத்தாத்திரேய

இராமச்சந்திர பேண்ட்ரேவை அறிமுகப்படுத்துவதாகும். பின்வரும் அத்தியாயங்களோ, அடுத்த இரு வடிவங்களான பேராசிரியர் பேண்ட்ரேவையும், அம்பிகாதனயதத்தரையும் பற்றியே விரிவாகக் கூறவுள்ளன. இது ஒரு எளிய செயலன்று. பேராசிரியர் பேண்ட்ரே என்கிற வடிவமோ, மெய்ம்மை முழுவதையும் தெளிவாக அறிந்துணர்ந்து அதை ஐயந்திரிபற்ற வாசகங்களில் வழங்குகின்ற, உயர்வேட்கை என்னும் தீ கொளுத்தப்பெற்ற பெரும்புலமை வாய்ந்த ஒரு மாமனிதர்; 'இறவாமைக் கோட்பாடு' எனும் நூலின் ஆசிரியர்; 'விசுவதாரண சூத்ரா'வை உருவாக்கியவர். ஆகவே இத்தகையவரைப் பின்தொடர்ந்து சென்று அறிவதென்பது, ஒருபோதும் எளிதான செயலன்று. அம்பிகாதனயதத்தர் என்கிற வடிவமோ, அறுபது ஆண்டுகளுக்கும் மேலாகப் பரந்துநின்ற ஓர் இலக்கிய வாழ்க்கையில் அவர் படைத்த எழுத்துகளின் அகலத்தையும், பல்வேறு வகைகளையும் வைத்துப்பார்க்கையில், மேற்சொன்ன வடிவத்தைவிட இன்னும் அறைகூவலாக அமைகின்ற ஒரு தோற்ற வடிவமாகும். இந்த அம்பிகாதனயதத்தரின் வடிவத்தின் முன்னர், பேராசிரியர் பேண்ட்ரே என்கின்ற வடிவம் கூடத் தன்னை மிகவும் குறுகியதென்றே கருதும்!

பேண்ட்ரேவின் கவிதைகளின் படிமுறை வளர்ச்சியை, மூன்று வளர்ச்சிக் காலகட்டங்களாக உருவாக்கிக் காணலாம்: (1) தொடக்க சோதனை காலகட்டம், அதாவது, தோராயமாக 1917 முதல் 1923 வரையிலான காலம்; (2)- 1923க்கும் 1956க்கும் இடைப்பட்ட ஆண்டுகளில் ஏற்பட்ட முதலாவது (தலை) மலர்ச்சிக் காலம்; மற்றும் (3) 1956 வாக்கில் தொடங்கி 1981இல் அவருடைய மறைவு வரையிலும் நீடித்த இரண்டாவது மலர்ச்சிக் காலம். இந்தக் காலகட்டங்கள், தொடர்ச்சியையும் காட்டுகின்றன; மாற்றத்தையும் காட்டுகின்றன. இந்தத் தொடர்ச்சி என்பது, பல்வேறு ஆதாரங்களிலிருந்து, ஆனால் முதன்மையாக 'சாங்கியதர்சனா'விலிருந்து கவிஞர் பெற்ற மைய அகக்காட்சி என்கிற வகையில் அமைந்தது. ஸ்ரீ அரவிந்தரின் 'யோகக் கலவை'யில் ஒரு பகுதியுள்ளது; அது, இந்த அகக்காட்சியின் இதய பீடத்திற்கு நம்மை இட்டுச்செல்கின்றது:

"தெய்விகமான உணர்வுநிலை ஆற்றலும் உலகத் தாயுமான ஈசுவரி சக்தியானவள், நிலையான (பரம்பொருள்)

ஒன்று என்பதற்கும் பல்வகைப்பட்டவையான பல என்பனவற்றிற்கும் இடையே ஓர் இடைப்படு பொருளாக ஆகின்றாள். ஒரு பக்கம், அந்த ஒன்று என்பதிலிருந்து அவள் கொண்டுவருகின்ற ஆற்றல்களின் விளையாட்டால் பிரபஞ்சத்தில் பன்மடங்குத் தெய்வமாகத் தன்னை இறைவி வெளிப்படுத்திக் காட்டுகின்றாள்; அப்படிச் செய்யும்போது, இறைவி வெளிப்படுத்திக்காட்டுகின்ற அவளுடைய பிழம்பிலிருந்து வெளிப்படுகின்ற முடிவற்ற அதன் தோற்றங்களை அதில் உள்ளடக்கிக் காட்டுகின்றாள்; அவற்றை உருவாக்கியும் காட்டுகின்றாள்; மறுபக்கம், அதே ஆற்றல்கள் மீண்டும் மேலே எழுந்து உயர்கின்ற ஓட்டத்தின் காரணமாக அவை எதிலிருந்து அவ்வாறு வெளியிடப் பட்டனவோ அதை நோக்கியே அவற்றை இறைவி திரும்ப இட்டுச்செல்கின்றாள்; ஏனெனில், அப்போதுதான் ஆன்மாவானது தன் படிமுறை வளர்ச்சி வெளிப்பாட்டில், அதற்குள்ள தெய்விகத்தன்மையின் மீது அங்கோ இங்கோ வைக்கப்பட்டுள்ள இறைமையை நோக்கி மேலும் மேலும் திரும்பிச்செல்ல இயலும்; அதற்காகவே இறைவி அவ்வாறு செய்கின்றாள்"

தன் கவிதை வாழ்க்கையின் தொடக்கக்காலப் பகுதியில், அயர்லாந்துக் கவிஞரான ஏ.இ. (A.E.) என்பாரின் வழிகாட்டுதலைப் பின்பற்றி, பேண்ட்ரேவும் இயற்கைக்குள்ள பன்மடங்குத் தன்மையில் தெய்வத்தின் வெளிப்பாட்டை அனுபவித்துணர்ந்தார். பின் பகுதியில், ஸ்ரீ அரவிந்தரின் அகநோக்குகள் துணையாய் நிற்க, தெய்வத்தை அறிகின்ற விழிப்புநிலையில் இயற்கையின் ஒருமைத்தன்மையை அவர் உணர்ந்துகொண்டார். பேண்ட்ரே, உலகம் என்கிற ஒன்று உண்டு என்பதை ஒருபோதும் மறுத்ததேயில்லை; ஆனால் அதை நோக்கும் பார்வையில்தான், ஒரு முற்போக்கான மாற்றம் காணப்பட்டது. சாங்கிய மொழியில் சொல்வதாயின், பேண்ட்ரே தொடக்கத்தில், 'பிரகிருதி'யில் 'புருஷா'வைக் காண விழைந்தார்; ஆனால் மாறிய நோக்கில், தன் அறிவின் துணைக்கொண்டும், 'புருஷா'வை அறியும் விழிப்புநிலையின் துணைக்கொண்டும் 'பிரகிருதி'யை அவளுடைய உண்மையான வடிவத்தில் அவர் கண்டார் இதையே உருவக வகையில் சொல்வதாயின், இச் செய்முறையை, ஏற்றமாகவும் இறக்கமாகவும் அகக்கண்

வாழ்க்கையே மனஉலைவுகள் நிறைந்ததாக ஆயிற்று. முதலில் 'கடாகி'ல் ஆசிரியராகக் குறுகியகாலத்திற்கு வேலை கிடைத்தது அவருக்கு; ஆனால் அவரை எசமானர்கள் மிகவும் கீழ்த்தரமாக நடத்தினார்கள்; அதன் பின்னர் ஹூப்ளியில் பணி கிடைத்தது; ஆனால் அதுவும் நிலைக்கவில்லை. இந்த இடர்ப்பாடான ஆண்டுகளின்போது, அவருக்கு 'அண்ணா'வாக விளங்கிய மாஸ்தியிடமிருந்து கணிசமான உதவியை அவர் பெற்றுவந்தார். 1943-இல் புனேவில் உள்ள ஒரு வணிகவியல் கல்லூரியில் ஒரு பகுதிநேர விரிவுரையாளராக அவருக்கு வேலை கிடைத்த பின்னர்தான், அவரைச் சூழ்ந்திருந்த கரு மேகங்கள் கலையத் தொடங்கின. இறுதியாக, 1944இல் எஸ்.பி. கௌவான்கரும், வி.கே. கோகக்கும் தக்கபொழுதில் தலையிட்டதன் விளைவாக, சோலாப்பூரில் உள்ள டி.ஏ.வி. கல்லூரியில் கன்னட மொழிப் பேராசிரியராக வேலை கிட்டியபோதுதான், நங்கூரமிட்டதுபோல் அவரால் நிலைக்க முடிந்தது. ஆனால் அதே ஆண்டில் தான், ஏற்கெனவே ஒரு கவிஞராகப் பெயர்பெற்றிருந்தவரும் கல்லூரியில் படித்துக்-கொண்டிருந்தவருமான அவருடைய மூத்த மகனையும், ஓராண்டு கூட நிரம்பப்பெறாத அவருடைய இளைய மகனையும் அடுத்தடுத்து எட்டு நாள்களுக்குள் அவர் இழந்தார் துயரமென்னும் அவருடைய கோப்பையானது, நிரம்பி வழிந்தது

"வாழ்க்கை என்னும் விளையாட்டில் பயனில்லாதது என்று எதுவுமே இல்லை" என்று தன் தொடக்கக்காலக் கவிதைகளில் ஒன்றில் பேண்ட்ரே கூறியுள்ளார் இம் மனிதர், மனத்துயர் என்னும் கடுஞ்சோதனையில் தீய்ந்து கருகிவிட்டாலும், அவருக்கு உள்ளே இருந்த 'கலைஞர்' என்பவர், வீர காப்பியத் தன்மை வாய்ந்த துன்பங்களை வெற்றிகொண்டு, அதையே மிக்க நுண்ணயம் வாய்ந்த கவிதைகளாக உருமாற்றிவிட்டார். அப் படைப்புகள்தாம், புதிய கன்னட இலக்கியமாகப் பொலிவு பெற்றுத் திகழ்கின்றன 'மூர்த்தி மட்டு காமகஸ்தூரி', 'உய்யாலே', 'நாத லீலே', 'சகி கீதா', 'மேக தூதா', பாடு' ஆகிய அனைத்துமே, இக் காலகட்டத்தில் எழுதப்பட்டவைதாம் அவருடைய கதைகள் மற்றும் தனிவாழ்க்கைக் கட்டுரைகளின் ஓர் ஒரு தொகுப்பான 'நிராபரணசுந்தரி'யும், திறனாய்வு மற்றும் ஆராய்ச்சித் தொகுப்புகளான 'சாகித்ய மட்டு விமர்சே', 'சாகித்ய சம்சோதனா' ஆகியவையும்கூட 1937க்கும் 1940க்கும் இடைப்பட்ட

இருந்திருக்கக்கூடுமென்றாலும், அவ் விரண்டிற்குமிடையே முக்கியமான வேறுபாடுகள் உள்ளன. பேண்ட்ரேவின் கவிதை, அளவில் குறுகியது; அது மட்டுமன்று, கேசவசூதரின் கவிதையில் காணப்படும் புரட்சிக் கனல் அதிலே இல்லை. இருவருமே கீட்சின் கவிதைகளைப் பொதுவாக விரும்புபவர்கள் என்பதால், கேசவசூதரின் கவிதை பேண்ட்ரேவை ஈர்த்திருக்கவேண்டும். கோவிந்தகிராஜின் தாக்கமும் ஓரளவிற்கு அவர் மீது இருந்திருக்கிறது; இதை, 'ராத்திரிகெ' (இரவுக்கு), 'மனதலி திவச ராத்திரா' ஆகிய கவிதைகளுக்கிடையேயுள்ள பாடுபொருளின் ஒற்றுமையிலிருந்து காணலாம். ஆனால், பேண்ட்ரேவின் கவிதைகளை மொத்தமாக வைத்துப்பார்த்தால், மராத்தியக் கவிஞர்களின் தாக்கம், மிகமிக வரம்புக்குட்பட்டதாகவே இருந்துள்ளது. பேண்ட்ரேவே, கன்னடக் கவிதையானது மிகமிகக் குறைந்தஅளவிற்கே மராத்தியக் கவிதைக்குக் கடன்பட்டுள்ளது என்று கூறியுள்ளார். தாக்கத்தைப் பற்றியும்கூட, அவருக்கென தனி கருத்துகள் இருந்துள்ளன. அவர் பின்வருமாறு கூறியுள்ளார்: "பாடுபொருளையோ நடையையோ பிறிதொன்றைப் பார்த்துப் போலியாகப் பின்பற்றுவதால், அது ஒரு கவிஞனையோ அவன் கவிதையையோ உயர்த்திவிடுவதில்லை. எது அவனுக்குத் தேவையெனில், பேருள்ளங்கள் வாழ்ந்த வாழ்க்கைகளை எப்போதுமே தன்முன் அவன் வைத்துக்கொண்டே இருக்க-வேண்டும் என்பதுதான்". அவரைப் பற்றியவகையில், ஏ.இ. (A.E.), கலீல் கிப்ரான், இரவீந்திரநாத தாகூர், 'குருசதுர்முகர்' என அவரால் வழங்கப்பெற்ற ஸ்ரீ அரவிந்தர், இன்னும் காளிதாசன் ஆகியோர்தாம், இந்தப் பேருள்ளங்களாக இருந்தன. ஏ.இ. (A.E.), அவருக்கு இயற்கையை அனுபவிப்பதற்கான ஒரு புது வழியைக் காட்டினார். "இயற்கைய்யை உள்ளத்தால் உணர்ந்து கைகூடப்-பெறும் வழிதான்", அவருடைய வழியாக இருந்தது. கிப்ரானோ, "அவதாரம்" என்னும் கருத்தின் உருவக ஆழத்தைப் பற்றிய பேண்ட்ரேவின் விழிப்புணர்ச்சியை மேலும் ஆழமாக்கினார். ஏ.இ. அல்லது கிப்ரானை விடவும் முன்னரே விரிவான தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியவரான தாகூரோ, சமுதாயத்தைப் பற்றி ஓர் உறுதியான உணர்வை வளர்த்துக்கொள்ள அவருக்கு உதவினார். 'குருதேவர்' என்னும் ஒரு தொடக்கக்காலக் கவிதையில் அவர், தாகூரை 'உலகத்தின் விழி' என்று அழைக்கின்றார். அவர், குறிப்பாகத் தாகூரின் கதைகளினாலும் குழந்தைக்கவிதைகளினாலும்

ஈர்க்கப்பட்டார். அவரிடம் நிலையாக உள்ளத்தில் தங்கிவிட்ட ஸ்ரீ அரவிந்தரிடமிருந்து, முழுமையான யோக தத்துவத்தையும், மறையியல் ஞானம் சார்ந்த உருமாற்றத்தையும் அவர் பெற்றுக்கொண்டார். தொடக்கக் காலகட்டத்தில், ஸ்ரீ அரவிந்தரின் கவிதைகளைவிடக் கவிதையைப் பற்றிய அவருடைய கோட்பாடும் தத்துவமும்தாம் அதிகமான தாக்கத்தை அவருக்கு ஏற்படுத்தியிருப்பதாகத் தோன்றுகிறது. அவர் பெரிதும் நேசித்துப் போற்றிய கவிஞரான காளிதாசன்தான், அன்பின் தன்மை என்ன என்பதை அறிவதற்கான, அழியாத அகநோக்கைப் பெறுகின்ற பேற்றினை அவருக்கு வழங்கினான்.

இவ்வாறு, பேண்ட்ரே அனைத்துப் பக்கங்களிலிருந்தும் வந்த தாக்கங்களுக்கும் உள்ளானார்; ஆனால், தன் சொந்த மொழியான கன்னடத்திலுள்ள கவிதை மரபை அவர் அறிந்துவைத்திருந்ததால், அதன் மூலம் உருவாக்கப்பட்டிருந்த உணர்ச்சிப்பாங்கு வாயிலாக, அவை அனைத்தையும் அவர் தன்வயமாக்கிக்கொண்டார். இந்த மரபில், பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டின் வசனக்காரர்களையும், பதினாறாம் நூற்றாண்டின் ஹரிதாசர்களையும், அவர்களைப் பின்பற்றிய குமாரவியாசர், லட்சுமி ஷா, இரத்தினகரவர்ணி போன்ற கவிஞர்களையும் போன்றே, 'தேசி' நீரோட்டத்தைச் சேர்ந்த பக்த கவிகளுடன் பெருமளவில் பண்பொற்றுமை கொண்டிருப்பதாக அவர் கருதினார். தன் சொந்தக் குரலைக் கண்டுபிடிக்க அவருக்கு உதவிய அண்மைக்கால முன்னவர்களுக்கிடையே, மாறுபாட்டுக்காலத்தின் தொடக்கத்தில் தோன்றிய முத்தண்ணாவும், வட கருநாடகத்தில் தன்கால மூத்த கவிஞர்களில் ஒருவராகத் திகழ்ந்த சாந்த கவியும் முக்கியமானவர்களாவர்.

பேண்ட்ரே, இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கப் பத்தாண்டுகளில் தன் கவிதை வாழ்க்கையைத் தொடங்கியபோது, அவர் தழுவிக்கொள்ளக்கூடிய வகையில் ஆயத்தமாகக் கவிதை நடைகளோ மாதிரிக் கவிதைகளோ எவையுமில்லை. வடமொழி விருத்தங்கள், 'சத்படி' போன்ற மரபுவழி வடிவங்களோ அல்லது இலாவணிகளையும் பாடாக்களையும் போன்ற நாட்டுப்புறப் பாடல் வடிவங்களோ மட்டுந்தாம், கன்னடத்தில் அப்போது நிலவிவந்த வடிவங்களாக இருந்துவந்தன. ஹட்டியங்காடி நாராயண ராவ் அவர்களின், 'ஆங்கிலக் கவிதாவளி' போன்ற சில

ஆங்கிலப் பாடல்களின் மொழிபெயர்ப்புகள் வெளிவந்திருந்தன; ஆனால், அவற்றின் தாக்கம், நடைமுறைக் கவிதைநடையின் மீது மிகக் குறைவான விளைவையே ஏற்படுத்தியது. எடுத்துக்காட்டாக, 'ஆதிபிரசா' என்கிற மரபினைக் கைவிட்டுவிடுவதென்கிற கருத்தினை அவர் எதிர்த்தார். 1924இல் தான், பால்கிரேவின் 'Golden Treasury' என்பதிலிருந்து ஆங்கிலக் கவிதைகளை பி.எம். ஸ்ரீகாந்தியா கணிசமான எண்ணிக்கையில் மொழிபெயர்க்க, அவை 'English Geetagalu' என்று, நூல் வடிவில் வெளியாயின.

இந்தப் பின்னணியில்தான் பேண்ட்ரேவின் தொடக்கக்காலக் கவிதைகளை நாம் அணுக வேண்டியவர்களாக இருக்கின்றோம். 'பெலகு' (விடியல்) என்பதைத் தவிர, மற்ற கவிதைகள் அனைத்துமே 'சத்பதி' (ஆறு அடிக் கவிதை வடிவம்) போன்ற மரபுவழி யாப்பு வடிவங்களையோ அல்லது அதன் மாறிய வடிவங்களான 'அர்த்த சத்பதி', 'சால் பதி' மற்றும் 'துவி பதி' போன்ற வடிவங்களையோ, அல்லது இலாவணி மற்றும் பாடா போன்ற நாட்டுப்புறப் பாடல் வடிவங்களையோதான் தழுவி அமைந்தன; அக் கவிதைகள் அனைத்துமே, பேண்ட்ரேவின் கவிதைகளை மொத்தமாக வைத்துப்பார்க்கையில், பல்வகைக் காரணங்களால் முக்கியமான கவிதைகளேயாகும். அவை, எந்தெந்த வழிகளில் தாக்கங்களைக் கவிஞர் தன்வயமாக்கிக் கொண்டார் என்பதைக் குறித்து நுணுகி அறிய நமக்கு வழிசெய்கின்றன; பழைய வடிவங்களுக்கும், புதிய உணர்ச்சிப்பாங்கு நிலைக்குமிடையே இருந்த இழுப்பு நிலைமைக்கு நாடகவடிவங் கொடுக்கின்றன; கவிஞரின் மைய நாட்டங்களில் சிலவற்றை வெளிப்படுத்திக்காட்டுகின்றன; அவற்றுடன், மிகவுயர்ந்த, தனித்தன்மை வாய்ந்த அணிநயம் மற்றும் குறியீட்டுத்தன்மை ஆகியவற்றின் படிமுறை வளர்ச்சியின் தொடக்கத்தையும் அவை குறித்துக்காட்டுகின்றன

பேண்ட்ரேவின் தொடக்கக்காலக் கவிதைகளில் பல, பொதுநிலைப் பாடுபொருள்களையே கொண்டவை. இவற்றில் மிக அதிகமாகக் கருத்தை ஈர்ப்பவை, முத்தண்ணா, சாந்த கவி, அலூர் போன்ற முன்னோடிகளை அவர் புகழ்ந்து பாடிய பாடல்களாகும் முத்தண்ணா மீது பேண்ட்ரே பெருமதிப்பு வைத்திருந்தார். முத்தண்ணாவின் 'இராமேசுவமேதா' தான், மரபு வழிப்பட்ட ஓர் இலக்கிய வடிவத்தின் மூலமாக, நவீன

உணர்ச்சிப்பாங்கு நிலையை வெளிப்படுத்த முனைந்த, முதலாவது முயற்சிப் படைப்பாகும். சாம சந்தங்களைப் படைத்து மனித குலத்திற்குப் புத்தறிவைக் கொணர்ந்த முத்தண்ணாவைப் பண்டைய இருடிகளுடன் (ரிஷி) ஒப்பிட்டு அவர் பாடுகின்றார். 'கருநாடக கத வைபவா' (கருநாடகத்தின் இழந்த பெருமை) என்னும் ஒரு நூலில், கன்னட மக்களின் பண்டைப் பெருமையை மீண்டும் வெளிப்படுத்திக்காட்டியதன்மூலம், அவர்கள் இழந்த தனித்தன்மை பற்றிய உணர்வை அவர்களுக்கிடையே தட்டி எழுப்பி, அலூர் ஒரு முன்னோடிப் பணியை ஆற்றினார். இந்த நூலின் வெளியீடு, ஒரு முக்கியமான நிகழ்ச்சியாக அமைந்தது; பேண்ட்ரே அதை உயர்வாகக் கொண்டாடினார். 'சாந்த கவிகல விச்ராந்தி' (சாந்த கவியின் ஆன்மா அமைதி பெறுகிறது) எனும் பாடலில், கன்னடியர்கள் தங்கள் மண்ணையும் மொழியையும் நேசிக்க வேண்டுமென்றும் இழந்த தங்கள் பெருமையை அவர்கள் மீட்டுப்பெற வேண்டுமென்றும் இடைவிடாது அவர்களை அறைகூவி அழைத்து வந்த கவிஞரும், நாடகாசிரியருமான சாந்த கவிக்கு நன்றியுடன் அஞ்சலி செலுத்துகின்றார். பொதுநிலைப் பாடுபொருள்களைக் கொண்ட தொடக்கக்காலக் கவிதைகளில், விடுதலை தேவிக்கான இறைவணக்கப் பாடலான 'ஆகா, சுவதந்தரிய தேவி' என்ற பாடலைக் குறிப்பிட்டாக வேண்டும்.

இந்தக் கவிதைகள் அனைத்துமே, கதைத் தொடர்கவிதைக்கு மிகமிகப் பொருத்தமானதான மரபு வடிவமான 'சத்படி' வகையிலேயே அமைந்துள்ளன; ஆனால் பேண்ட்ரேவின் உணர்ச்சிப்பாடல் உந்துதலும், கவிதைகளின் வடிவஅமைப்புக்குள் அவர் புகுத்துகின்ற பேச்சின் ஓசைநயங்களும் புதிய கூறுகளாகும்; அவை, உணர்ச்சிப்பாடல் வடிவங்களுக்கான ஓர் இயக்கத்தின் தோற்றத்திற்குக் கட்டியங்கூறி நிற்கின்றன. எடுத்துக்காட்டாக, 'சாந்த கவிகல விச்ராந்தி' என்ற கவிதையில், ஈரேழ்வரிப்பாடலின் வடிவ ஒற்றுமையை எய்துவதற்கான ஒரு முயற்சி காணக்கிடக்கின்றது. 'சத்படி' வகையில் நிறைய எழுதியவர்கள் (குறிப்பாக, குமாரவியாசர்) உருவக அணிநயத்தில் தலை-சிறந்தவர்களாகத் திகழ்ந்தனர். பேண்ட்ரேவும், இந்த அணிநயத்தைத் தன் கவிதைகளில் காப்பாற்றியுள்ளார். 'முத்தண்ணா' என்னும் கவிதையில், விடியலுக்குக் கட்டியங்கூறுகின்ற சேவல் என்கின்ற தோற்றப்படிமமும், 'சாந்த கவிகல விச்ராந்தி'யில், காட்சி முடிந்ததும், அரங்கிலிருந்து

திரும்பிச்செல்கின்ற நடிகர் என்கிற உருவகமும், 'ஆகா, சுவதந்தரிய தேவி'யில் விடுதலையைக் குறிப்பதற்கான 'கழுகு' என்கிற தோற்றப்படிமமும், அவை எவ்வளவு பொருத்தமானவையாக உள்ளனவோ, அதே அளவிற்கு அவை கருத்தை ஈர்ப்பவையாகவும் உள்ளன. ஷெல்லியின் 'The Revolt of Islam' என்கிற கவிதையில் இந்தக் கழுகு என்னும் தோற்றப்படிமத்தை பேண்ட்ரே கண்டார். அக் கவிதையில் அது அடக்குமுறைக்கும் கொடுங்கோன்மைக்குமான ஒரு குறியீடாக அமைந்துள்ளது. அதை, இந்தியச் சூழ்நிலையில் புராணத் தொடர்புகளுக்கு ஒத்து-அமைந்திருக்கின்ற வகையில், மாறுபட்ட நிலையில், விடுதலைக்கான ஒரு குறியீடாக பேண்ட்ரே உருமாற்றிவிட்டார். தாக்கங்களை பேண்ட்ரே எவ்வாறு ஏற்றுக்கொண்டார் என்பதற்கு இது ஒரு மிகச்சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும்.

புதிய உணர்ச்சிப்பாடல் வடிவங்களை உருவாக்கும் இயக்கத்தை பேண்ட்ரே தோற்றுவித்தார் என்பதை 'ராத்திரிகெ' (இரவுக்கு), 'ஜெனுஹுூட்டு' (தேன்கூடு), 'ராவடி' (ஒரு சருகு), 'ஜீவத கெலட்டி' (ஆன்மா தோழன்) போன்ற கவிதைகள், சிறந்த முறையில் விளக்கிக்காட்டுகின்றன. அவை, சொந்தவாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளைப் பாடுபொருள்களாகக் கொண்டவை. இந்தக் கவிதைகள் வெளிப்படுத்தும் உணர்ச்சிகள் - அதாவது உளச்சோர்வு, மெய் மறந்த நிலை, பிள்ளைப்பருவத்திற்குரிய காதல் ஏக்கம், அன்புக்குள்ள, ஒன்றுபடுத்தும் ஆற்றல் பற்றிய மெய்யுணர்வு அனுபவம் ஆகிய அனைத்துமே புதியவை; வேறு வேறானவை.

புத்துணர்ச்சியோடு புதிய விளைவுகளைத் தோற்று-விப்பதற்காக, மரபுவழிப்பட்ட யாப்பு வகை வடிவங்கள், இந்தக் கவிதைகளில் உருமாற்றம் பெறுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக, 'ஜீவத கெலட்டி' எனும் கவிதையிலிருந்து பின்வரும் அடிகளைப் படித்துப் பாருங்கள்:

> *"வா, நாம் கையோடு கைகோத்து இணைவோம்;*
> *உடலோடு உடலாய், இதழோடு இதழாய் இணைவோம்;*
> *ஆம், ஒன்றுசேர்ந்து ஓடுகின்ற ஆறுகளைப் போன்று,*
> *ஒரு துளியை, ஒவ்வொரு துளியுடனும் கலந்து*
> *ஒரே உயிராக, ஒரே ஒன்றிப்பாக, ஒரே சுவையாக*
> *இணைந்திடுவோம்!".*

உணர்ச்சிகளும் ஓசைநயங்களும் மட்டும்தாம் புதியவை என்பதன்று; மாறாக, அமைப்புப்பாங்கிலும், அணிநயத்திலுங் கூட ஒரு புதிய உணர்வு பொங்கிநிற்கின்றது. எடுத்துக்காட்டாக, 'ராவடி' (ஒரு சருகு) என்னுங் கவிதையில், உளச்சோர்வு என்கிற ஒரு மனநிலையிலிருந்து மாறி, எதையும் ஏற்றுக்கொண்டு பணிந்துபோதல் என்கிற ஒரு மனநிலைக்கு உயர்கின்ற ஒரு முன்னேற்றமானது பாடுபொருளிலும் காணப்படுகின்றது; சருகு என்கிற தோற்றப்படிமம், குறியீட்டுப் பரிமாணங்களை ஏற்றுக்கொண்டு நிற்கின்றது. அது இனியும் பசுமையாக இல்லையென்றாலும், இழந்த குழந்தைப் பருவத்தின் மகிழ்ச்சிக்கு ஓர் உயிர்ப்புள்ள இணைப்புத்தொடர்பாக அது பயன்படுகிறது. கடந்த காலத்தில் அது செய்துவந்ததைப் போல, அதனால் இனிமேலும் இசையை எழுப்பிட இயலாது; ஆனால் உலர்ந்துபோனதாக இருப்பினும், அது இன்னும் உயிரோடுதான் இருக்கின்றது; நம்பிக்கையையும், உறுதியையும் ஏந்திநிற்கவே செய்கின்றது. பேண்ட்ரே, பலவகை ஆதாரங்களிலிருந்து இந்த அணிநயத்தை ஈட்டியிருக்கின்றார். 'சருகு' என்பது அவருடைய சொந்தக் கருதான்; ஆனால் 'ஜெனுஹுஔட்டு'வில் வரும் தேன்கூட்டின் தோற்றப்படிமமோ, தாகூரின் 'சாதனா'விலிருந்து எடுத்தாளப்பட்டதாகும். மற்றும், 'ராத்திரிகெ' (இரவுக்கு) என்பதில் வருகின்ற ஆல இலையான 'வாதபத்திரா'வோ, பேண்ட்ரேவின் கவிதைகளில் மீண்டும் மீண்டும் வருகின்ற ஒரு குறியீடாகும்; அதை 'சிசுமாரன லாலி' போன்ற பிற்காலக் கவிதையிலுங்கூடக் காணலாம். ஆல இலையோ, கண்ணனுடனும், படைப்புகளின் சுழற்சியுடனும் ஏராளமான புராணத் தொடர்புகள் கொண்டதாகும்.

தொடக்கக்காலக் கவிதைகளுக்கிடையே, 'சதுர்முக சௌந்தர்யா' (நான்கு முக அழகு), 'சந்திரா' (நிலா), 'நித்தே' (உறக்கம்), 'லீலே' (நாடகம்) ஆகியவை, ஒரு தொகுதியாக அமைகின்றன இவை, அறிவு வேட்கைக் கவிதைகள்; பண்பியலான கருத்துகளுக்கு உயிரும் உணர்வும் அளிக்கக்கூடிய பேண்ட்ரேவின் ஆற்றலுக்கு, இவை தொடக்கக்கால எடுத்துக்காட்டுகளுமாகும், அழகைப் புலனுணர்வு அழகு, கற்பனை அழகு, அறிவு அழகு, ஆன்மிக அழகு என நான்கு வகையினதாக ஸ்ரீ அரவிந்தர் வகுத்துக்கூறியுள்ள கருத்து, பேண்ட்ரேவைப் பெரிதும் ஆட்கொண்டது; அதனால் அக்

கருத்தை பேண்ட்ரே தன் சொந்தக் கருத்தாக ஆக்கிக்கொண்டு பாடியுள்ளார். ஆனாலும் இந்தக் கருத்து, மேற்சொன்ன தொகுதியைச் சேர்ந்த நான்கு கவிதைகளிலும் ஓரளவிற்கே காணப்படுகிறது. 'சதுர்முக சௌந்தர்யா' எனுங் கவிதைக்கான பாடுபொருளோ, அழகின் அனுபவத்தையும், அறிவையும் பற்றியதாகும். 'சந்திரா' என்னும் கவிதை, நிலவின் ஒளிவிடுகின்ற புலனுணர்ச்சியை வருணிப்பதில் தொடங்கினாலும், இறுதியில் நிலவின் உண்மையான முக்கியத்துவத்தை வெளிப்படுத்தி முடிவடைகிறது. சந்திரன் (இந்தியக் கற்பனையில், பெண்ணாக உருவகிக்கப்படுவதில்லை) தன் சொந்தத் துயரத்தை மறந்துவிட்டுப் பெருங்கடலுக்கு மகிழ்ச்சியைக் கொணர்வது போன்று, கவிஞரும் துன்பமுறுகின்றவர்களுக்குத் தன் பாடல்கள் மனஅமைதியைக் கொண்டுவர வேண்டுமென்றும், தன் சொந்தத் துயரங்களை வெளிப்படுத்தக்கூடாதென்றும் விரும்புகின்றார். இந்தக் கருத்து, பேண்ட்ரேவின் அழகுணர்ச்சிப் பண்பின் ஒரு முழுமையான பகுதியாக உள்ளது. ஒவ்வொரு கவிதையுமே, நான்கு 'சத்படி' பாடற்பகுதிகளைக் கொண்ட ஒரு தொகுப்பாகும். ஈரேழடிப்-பாடலை விடவும் இந்தப் பாடல் அமைப்பையே தான் விரும்புவதாக பேண்ட்ரே எங்களிடம் கூறியுள்ளார். 'நான்கு வகை அழகு' என்கிற ஸ்ரீ அரவிந்தரின் கருத்துக்கு மூல ஆதாரம், கீட்சின் கவிதையாகும். ஒருவேளை இந்த உண்மையின் காரணமாகவோ என்னவோ, மேலே குறிப்பிட்ட கவிதைத் தொகுதியில், அந்த ஆங்கிலக் கவிஞரின் கருத்து உள்ளே பொதிந்திருப்பதை உணரலாம். 'சந்திரா' கவிதைக்கான மூல உணர்ச்சித் தோற்றுவாயோ, 'Endymion' எனும் கவிதையாகும்.

> ***"கேட்கும் மெல்லிசைப் பண்களோ, இனிமையாய்***
> ***உள்ளன; ஆனால்,***
> ***கேட்காதவையோ, அவற்றைவிட இன்னும் மிகுந்த***
> ***இனிமையானவை"***

என்னும் கீட்சின் புகழ்பெற்ற அடிகளின் எதிரொலிகளை, 'சதுர்முக சௌந்தர்யா'வில் கேட்கிறோம். 'நித்தலே' எனும் கவிதை, 'Sleep and Poetry' எனும் கவிதையிலிருந்து அகத்தூண்டுதல் பெற்றிருந்திருக்கக்கூடும் எனினும், அனுபவமும் வெளிப்பாடும் பேண்ட்ரேவினுடையவைதாம்.

'சத்படி' வகையில் மிகுந்த உயர்வேட்கையுடன் பேண்ட்ரே இயற்ற முயன்றவற்றில் ஒன்று, அவருடைய முதற் கவிதை நூலான 'கிருஷ்ணகுமாரி' (1922) எனும் கவிதையாகும். இராசபுதனத்து இளவரசியான கிருஷ்ணகுமாரியின் இரங்கத்தக்க இறப்பானது, கன்னட மொழியில் பல கவிதைகளுக்கும் நாடகங்களுக்கும் கருப்பொருளாக இருந்திருக்கிறது. பேண்ட்ரேவுக்கு ஆதாரமாக அமைந்தவையோ, வங்காளியில் ரஜினிகாந்த் குப்தா எழுதிய நூலை அடிப்படையாகக் கொண்டு ச்சா. வாசுதேவய்யா எழுதிய 'ஆரிய கீர்த்தி' என்னும் நூலும், லெப்-கர்னல் ஜேம்ஸ் டாட் (Todd) எழுதிய 'Annals and Antiquities of Rajasthan' - (Vol-I) என்னும் நூலும்தாம். டாட் அவர்களின் அணுகுமுறை, ஓர் ஐரோப்பியரின் அணுகுமுறையாக இருந்தது; ஆனால் அவருடைய நூல், மூல ராஜஸ்தான் ஆதாரங்களைப் பயன்படுத்திக்கொண்டுள்ளதால் கடுமையான உருத்திரிவுகள் எவையும் அதிலில்லை. இதைப் பாடுபொருளாகக் கொண்டு, ஐந்துஅங்க நாடகமொன்றை எழுதத் தன் தந்தை திட்டமிட்டிருந்ததாகக் கவிஞரின் மகனான டாக்டர் வாமன் பேண்ட்ரே எங்களிடம் கூறினார்; ஆனால் கவிஞர் தன் மனத்தே எண்ணியிருந்த பல பிற நாடகங்களைப் போன்றே, இந் நாடகமும் எழுதப்படாமலே நின்றுவிட்டது. பேண்ட்ரே, தன் கவிதையை 'அக்யான காவ்யா' என்று பெயரிட்டழைக்கின்றார். ஆனால், அதன் அமைப்போ கதைப்பாங்குடையது என்பதை விட நாடகப் பாங்குடையதாகவே உள்ளது. கிருஷ்ணகுமாரியின் குரல்தான், அக் கவிதையில் நாம் கேட்கும் முதன்மையான குரலாகும். ஆனால் மற்ற குரல்களையும், அதாவது நட்சத்திரங்களின் கூட்டுக் குரல்களையும், கிருஷ்ணகுமாரியின் பெற்றோர்கள், அவளை மணக்க விழைந்தோர் ஆகியோரின் குரல்களையும், ஏன், கவிஞரின் குரலையும்கூடத்தான் நாம் கேட்கிறோம். 'கிருஷ்ணகுமாரி'யின் பாடுபொருள் கருத்து, இறப்பிற்கெதிராகக் கதைத்தலைவி மேற்கொள்ளும் ஆன்மிக வெற்றியாகும். தன் உதடுகளை நோக்கித் தான் உயர்த்தும் ஒவ்வொரு கோப்பை நஞ்சுடனும், அவள் தமோ, ரஜோ, சத்துவ குணங்களைக் கடந்து பகவத் கீதையில் பாராட்டிப் பேசப்படும் 'நிஸ்திரைகுண்யா' எனும் குணத்தை எய்துகின்றாள் இத் தொடக்கக்காலக் கவிதை நூலானது, இரண்டு காரணங்களால் முக்கியமானதாகும். சத்படி பா வடிவத்தில் கவிஞர் எய்திய

மிகவுயர்ந்த சாதனை அது; மற்றும் அதிலுள்ள சில கவிதைகள், அவருக்கு முன்மாதிரியாக அமைந்த லட்சுமி ஷாவின் கவிதைகளைப் போன்றே அவ்வளவு அழகானவையாக உள்ளன. இரண்டாவது காரணமோ, நாடகத்தை எழுதுவதிலும், நாடகத்தை அமைப்பதிலும் கவிஞருக்கிருந்த உண்மையான ஆர்வப்பற்றினைத் தொடக்கக் காலத்திலேயே அந் நூல் விளக்கிக்காட்டுகிறது என்பதாகும்.

பேண்ட்ரே, இப்போது பெரும்புலமை பெற்றவராகி-விட்டார்; ஆனால் அவர் ஒரு புலமை சான்ற கவிஞராக ஆகவில்லை. அவர் தன்னைச் சுற்றிலும் இருந்த மக்களின் வாழ்க்கைகளிலிருந்து தன் வலிமையைப் பெற்றுக்கொண்டார்; அவருடைய தொடக்கக்காலக் கவிதைகளைப் பற்றிய வகையிலுங்கூட, இதுதான் உண்மையான நிலையுமாகும். 1963இல் வெளியிடப்பட்ட தன்வரலாற்றுக் கட்டுரை யொன்றில், முடிவாக சத்படி பா வகையைத் தான் கைவிட்டுவிட்டதற்கான காரணங்களை அவர் விளக்கியுள்ளார்: "குறுகிய சீர் எல்லை வீச்சுடைய 'சத்படி' பா வகையானது, சுதந்திரத்தை விரும்புகின்ற என் உணர்வுக்குப் பொருந்தாமல் இருந்ததுதான் பெரும்பாலும் காரணமாக இருந்திருக்கக்கூடும். தார்வாத் தெருக்களில் நான் அடிக்கடி திரிவது வழக்கம்; அப்போது தாசர்களின் (கடவுளின் ஊழியர்களின்) பாடாக்களிலிருந்து, மாடுமேய்ப்பவர்களின் பாடல்கள் வரையிலும் மக்களிடையே வழங்கிய பாடல்களுக்கு, என் காதுகள் இசையமைத்துக் கொடுத்தன; இவைதாம் என் உணர்ச்சிப்பாங்கு நிலைக்கு உருவங் கொடுத்திருத்தல் வேண்டும். 'சங்கத்யா'வின் 'அம்ஷி' வடிவங்களும் நாட்டுப்புறப் பாடல்களும் சுவாசிக்கின்ற இனிமையான சுதந்திரம், என் (அ)ரத்தத்தில் ஏற்கெனவே இருந்திருத்தல் வேண்டும். இவையனைத்தும் சேர்ந்துதான், புதிய சந்த வடிவங்களை உருவாக்குவதற்கு வழிகோலின".

மக்கள் விரும்பும் நடையை விரும்பிப் பின்பற்றி எழுதப்பட்ட பேண்ட்ரேவின் தொடக்கக்காலக் கவிதைகள், மூன்று தொகுதிகளுக்குள் அடங்குவனவாகும்: (1) வட்டாரத்தை அல்லது நாட்டைப் பாடுபொருள்களாகக் கொண்ட கவிதைகள்; (2) காதற் கவிதைகள்; மற்றும் (3) இறைவணக்க (பிரார்த்தனை)ப் பாடல்கள். 'கன்னடட கந்தவ்வன லாலி' (கன்னடக் குழந்தைகளுக்கு ஒரு தாலாட்டு), 'கன்னடிகானா உதயராகா'

(கன்னடியர்க்கான ஒரு காலைப் பாடல்) (பூபாளம்) மற்றும் 'தருண தபஸ்வி' (இளைய துறவி) ஆகிய கவிதைகள், முதலாவது தொகுதியாக அமைகின்றன.

முதலிரண்டு கவிதைகளும், பேண்ட்ரேவால் பதிப்பிக்கப்பட்டு, 1928இல் வெளியிடப்பட்ட தேசபக்திப் பாடல்களின் தொகுப்பான 'நந் நாடு ஈ கன்னட நாடு' என்னும் நூலில் வெளிவந்தன; ஆனால் அவை அதற்கு முன்னரே எழுதப்பட்டவைதாம். இந்தியத் தாய், தன் கன்னட மகளுக்காகப் பாடும் பாடலான 'தாலாட்டு', எந்தத் தேசியக் கண்ணோட்டத்தில் கவிஞர் வட்டார ஒற்றுமையை அகக்கண்ணால் கண்டுள்ளார் என்பதைக் காட்டும் பாடலாகும். 'காலைப் பாடல்' என்னும் பாடல், கருநாடகத்தின் தலைவிதிக்குத் தலைமைதாங்கும் தெய்வத்திற்கான ஒரு முதல்வணக்கப் பாடலாகும். பின்வருவன போன்ற சக்திவாய்ந்த அடிகள், அக் கவிதையில் உள்ளன:

"இறந்துபோன நல்லோரின் உறைவிடத்திற்குள் நுழை,
பரப்பட்டுள்ள நஞ்சினை உறிஞ்சிவிடு,
வற்றிப்போன அமுத நீரோடையை மீண்டும் நிரப்பு;
வலிமை என்னும் விதைகளை ஏராளமாக விதைத்துவிடு;
எங்கள் இதயங்களிலிருந்து 'அச்சம்' என்பதை
வெளியே அகற்றிவிடு".

'தருண தபஸ்வி' எனும் கவிதையின் அமைப்போ, மற்ற இரண்டு கவிதைகளில் எதனின் அமைப்பையும்விடச் சற்று சிக்கலானதே. இக் கவிதையின் மூன்று பாகங்கள், துறவியின் மனத்தின் மூன்று வெவ்வேறு நிலைகளை நாடகமாக வடித்துக்காட்டுகின்றன. முதற் பகுதியில், இளைஞன் தன் சிறையிலிருந்து வேதனையுடன் அழுவதை நாம் கேட்கின்றோம். அவன் உணர்ச்சியிழந்தவனாகவும் குழப்பமடைந்தவனாகவும் உள்ளான். இரண்டாவது பகுதி, இந்தியத் தாய் அத் துறவியின் முன் தோன்றி, அவனுக்கு மனஉரத்தை நிரப்புகின்ற ஒரு கனவுக் காட்சியை வருணிக்கின்றது இறுதிப் பகுதி, புதிய உறுதியுடனும், சுதந்திரம் என்பதற்கு என்ன பொருள் என்பது பற்றிய புத்தறிவுடனும் அவ் விளைஞன் மறு பிறப்பெடுப்பதைக் காட்டுகின்றது இந்தக் கவிதை, இராசத்துரோகம் என்ற குற்றச்சார்த்தின் பேரில் பின்னர் தான் சிறைக்கு அனுப்பப்பட்ட-போது 1932-33இல் இக் கவிஞர் அனுபவிக்கவிருந்த அனுபவத்தை, முன்கூட்டியே எதிர்பார்த்து எழுதப்பட்டதாகும்

தொடக்கக்காலக் காதற் கவிதைகளுக்கிடையே 'கோகிலெகெ' (குயிலுக்கு) என்ற கவிதை, பல காரணங்களால், குறிப்பிடத்தக்கதாகும். நாட்டுப்புற நடைப்பாங்கு, மரபுச் சொற்றொடர் ஆகியவற்றில் கவிஞர் சோதனைகளை நடத்தத் தொடங்கியதையும், மந்திரத் தன்மை வாய்ந்த, உண்மை செறிந்த பேண்ட்ரேய உலகமொன்றை அவருக்கே உரிய தனித்தன்மை-யோடு உருவாக்கத் தொடங்கியதையும் அக் கவிதை குறித்துக்காட்டுகிறது. அக் கவிதை, உழவுப் பெண் ஒருத்தி, குயிலை நோக்கிப் பாடும் ஒரு காதற்பாடல் வடிவத்திலுள்ளது. குயிலானது முந்தைய சந்திப்பையும், அவனோடு இருந்தபோது அவள் அனுபவித்த மகிழ்ச்சியையும் பற்றிய நினைவுகளை அப் பெண்ணிற்குக் கொண்டுவருகிறது. அக் கவிதை மேலே செல்லச்செல்ல, அப் பெண், அக் குயிலின் மந்திர உலகத்தில் தன்னையே இழந்துவிடுவதையும், அவள் மீண்டும் எழுந்துதான் ஆக வேண்டும் என்கிற நிலையில் அவள் விழித்தெழுகிறபோது, 'குக்கூ' என்கிற அக் குயிலின் அழைப்பின் பொருளை அவள் புரிந்துகொண்டிருப்பதையும் காட்டுகின்றது. இந்தக் கவிதை, 'அன்யோத்தி' என்கிற கவிதா உபாயத்திற்கான அருமையான ஓர் எடுத்துக்காட்டாகும். மற்றொரு காரணத்தாலும், இக் கவிதை நமக்கு முக்கியமானதாகவுள்ளது. அது என்னவெனில், பேண்ட்ரேவின் கவிதையில் காணப்படும் புலனுணர்வு அனுபவத்தோடு பெரும்பாலும் தொடர்புகொண்டதும் யாவருக்கும் தெரிந்ததுமான 'ஜோகி'யுடன், 'குயில்' எனும் குறியீட்டின் மூலமாக அக் கவிதை தொடர்புகொண்டுள்ளது என்பதாகும்.

சூழ்நிலையில் ஒற்றுமையில்லையென்றாலும்கூட, 'கோகிலெகெ'வின் அமைப்பு முறைக்கும் கேசவசூதரின் 'கூபாத்' (ஆந்தை) எனுங் கவிதையின் மூலமாக பேண்ட்ரேவை அடைந்திருக்கக்கூடிய போ (Poe) எனுங் கவிஞரின் 'அண்டங் காக்கை' எனும் கவிதையின் அமைப்புமுறைக்கும், ஒற்றுமைகள் உள்ளன. 'மானசூக்கராயன மகளு' (மானசூக்கராயரின் மகள்) எனும் மற்றொரு தொடக்கக் காதற் கவிதையில், டென்னிசனின் 'சாலாட் சீமாட்டி' (The Lady of Shalott) எனும் கவிதையின் எதிரொலிகள் கேட்கின்றன. கோபுரமொன்றில் சிறைப்படுத்தப்-பட்ட அச் சீமாட்டியைப் போன்றே, மானசூக்கராயரின் மகளும்

தன் மாளிகைக்குள்ளேயே அடைத்துவைக்கப்படுகின்றாள். டென்னிசனின் கதைத்தலைவியைப் போன்றே, இவளும் மனிதத் தொடர்பிற்காகவும் காதலுக்காகவும் ஏங்குகிறாள்; தன்னைக் காத்து மீட்பவர் தன்னை விடுவிக்க விரைவில் வருவார் என்கின்ற நம்பிக்கை அவளைத் தடுத்துநிறுத்துகின்றது. இக் கவிதைக்கான தன் குறிப்பில், இக் கவிதை, அகஅழகைவிடப் புறஅழகை விரும்புகிற தவறான விருப்பத்தைப் பற்றியதென்று பேண்ட்ரே கூறியுள்ளார்; ஆனால் உள்ளபடியே இக் கவிதை, புலனுணர்வு வாழ்க்கைக்குள்ள மதிப்பினைத்தான் உறுதிப்படுத்திக்காட்டுகின்றது.

தன் வாழ்நாள் முழுவதிலும் பேண்ட்ரே எழுதியுள்ள இறைவணக்கப் (பிரார்த்தனை) பாடல்களின் நீண்ட தொடரில், 'அபயச்சானே', 'சக்தி', 'சங்கற்பா' ஆகியவை தொடக்கக் காலத்தைச் சேர்ந்தவை. 'அபயச்சானே'வும் 'சக்தி'யும், அன்னையாம் இறைவியை நோக்கிப் பாடப்பட்டவை. இவற்றில் முதலாவது பாட்டில், அச்சம், மனமுறிவு ஆகிய உணர்ச்சிகளால் நசுக்கப்பட்ட நிலையில், கவிஞர், பாதுகாப்புக்காக அன்னையை நாடி இவ்வாறு பாடுகின்றார்:

> ***"அச்சம் என்னும் உடைகளை நான் தூக்கி***
> ***எறிந்துவிட்டேன்;***
> ***ஒரு குழந்தையைப் போல நான் அம்மணமாக உன்முன்***
> ***நிற்கின்றேன்".***

கவிஞரின் தாய்க்கு மகிழ்ச்சியூட்டியதும் அதனால் கவிஞருக்கும் மிகவும் அருமையானதாக இருந்ததுமான 'சக்தி' எனும் கவிதை, துர்க்கையையும், இலட்சுமியையும் வணங்குவதன்மூலம் அன்னை வணக்கக் கோட்பாட்டினை அகப்படுத்தும் ஒரு முயற்சியாகும். 1921இல் எழுதப்பட்ட 'சங்கற்பா' எனும் இறைவணக்கப் பாடல், ஹரிதாசர்களின் பாடல்களில் இருந்து அகத்தூண்டுதல் பெற்று எழுதப்பட்டதாகும்; வடிவத்திலும் உணர்ச்சியிலும் அவற்றிற்கு மிகவும் நெருக்கமானதுமாகும். இங்கே குறிப்பிட்டே தீரவேண்டியதாகவுள்ள 'புணர்யோகருதா' என்பது, ஆன்மிக வாழ்க்கையின் ஏற்ற - இறக்கங்களைப் பற்றிய ஒரு பாடலாகும். 'ஏழு கன்னிகேயரு' (ஏழு கன்னியர்கள்) எனும் கவிதையைப் போல அவ்வளவு வெற்றியானதில்லையெனினும், ஆன்மாவின் வீழ்ச்சியிலிருந்து அதன் மீட்சிவரையிலும் ஆன்மிக

வாழ்க்கையின் விளக்கஅட்டவணையை அது தடங்காட்டிக்-கொண்டே செல்கின்றது. ஆன்மாவையும் மறுபிறப்பையும் குறித்துக்காட்டுகின்ற, பேண்ட்ரேவின் இரண்டு மையக் குறியீடுகளான கழுகும், வண்ணத்துப் பூச்சியும், இந்தக் கவிதையின் அமைப்பில் முக்கியமான ஒரு பங்கினைப் பெற்றிருக்கின்றன.

1919லேயே எழுதப்பட்டு, ஆனால் 1926இல்தான் வெளியிடப்பட்டதான 'பெலகு' (விடியல்) எனுங் கவிதை, பேண்ட்ரேவின் கவிதைப் படைப்புகளில் மட்டுமன்றி, கன்னடத்தில் தற்காலக் கவிதையின் படிமுறையான வளர்ச்சியிலும் தனிச்சிறப்பான ஓர் இடத்தைப் பெற்றிருக்கிறது; ஏனெனில், ஒரு புதிய வெளிப்படுத்து முறையையும், ஒரு புதிய வெளிப்படுத்து வடிவத்தையும் அது கண்டுபிடித்ததுதான். இக் கவிதை எவ்வளவு துணிச்சலான ஒரு சோதனை என்பது பற்றி பேண்ட்ரேவே அறிந்திருந்ததாகத் தோன்றுகிறது; எவ்வாறெனில் அதை அவர், யாவருக்கும் தெரிந்த கவிப்பெயரான 'அம்பிகாதனயதத்தர்' என்கிற பெயரில் வெளியிடாமல், 'சதானந்திஜங்கமா' என்கிற புனைபெயரொன்றில் வெளியிட்டார். மரபுக் கவிதைக்கே அதிகமாகப் பழக்கப்பட்டுவிட்ட, சுவைநலம் கொண்ட வாசகர்கள் அதை எப்படி வரவேற்பார்கள் என்பதுபற்றி அவருக்கு உறுதியான நம்பிக்கையில்லை. இந்த மிகவுயர்ந்த, குறிப்பிடத்தக்க சாதனைக்குப் பின்னே இருபெரும் தாக்கங்கள் வேலைசெய்துள்ளனவாகத் தோன்றுகின்றது; அதாவது 'ரச சித்தி' முறை, அதாவது 'ரச' (சுவை) உணர்வை எய்துதல் என்பது ஒன்று. இது, பகவத்கீதையிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட பின்வரும் பாடலில் விவரிக்கப்பட்டுள்ளது:

"இந்திரியாணி பரண்யஹூஹூ இத்ரியேப்யோ பரம் மனஹா
மனசாஸ்து பர புத்திஹியோ புத்தேஹ்பரதாஸ்து ஸஹா".

இதை, தன் மனத்தை நெறிப்படுத்திய இருபெரும் மூதுரைகளில் ஒன்று என, பேண்ட்ரே அடையாளங் காட்டியுள்ளார். (மற்றொரு மூதுரை, 'பயலு அலயதோலகோ'

என்ற அடியுடன் தொடங்குகின்ற 'கனகதாசா'விலிருந்து எடுக்கப்பட்ட ஒரு பாடலாகும், இரண்டாவது தாக்கம், ஸ்ரீ அரவிந்தரின் 'Future Poetry' என்பதிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட பின்வரும் ஒரு கூற்றாகும்: "வடிவம், உணர்வினை நிர்ணயிப்பதோ, வெளிப்படுத்திக்காட்டுவதோ இல்லை; மாறாக, உணர்வுதான் தன்னைக் கொண்டே வடிவத்தையும் வாசகத்தையும் உருவாக்குகின்றது" இந்தக் கூற்றுக்கு, "வடிவம் என்பது, பருப்பொருளும், உணர்வும் கலந்த கலவையாகும்; அது உணர்வின் புலப்படு தன்மையாகும்" என்கிற எமர்சனின் கூற்றுத்தான் மூலாதாரமாகும். 'பெலகு' என்னும் கவிதையின் ஆங்கில ஆக்கத்தின் தமிழாக்கம் பின்வருமாறு:

விடியல்

முத்துப் போலும் நீருடன் பளபளத்த கிழக்கு வீடு,
பொன்னிறமூட்டிற்று இழைவாக எங்கணும்;
திறந்த வாயில்களின் ஊடே வெள்ளம்போல்
பெருக்கெடுத்தே,
ஒலியானது நனைத்தது புவி முழுவதையும்!

நீரூற்று தன்னியல்பாகவே வேகமாகப் பாய்ந்தாலும்,
திரவ வயிரம் வேகமாய்ப் பாய்ந்தது;
அறுமண அரும்புகள் இதழ்களை விரித்தன;
ஆம், தாமாகவே விரித்தன இதழ்களை!

இலைகளின் மேலே, பூக்களுக்குள்ளே தோன்றின,
அமுதத்தின் துளிகள், அமுதத் துளிகள்.
விண்ணி லிருந்து அவற்றை இங்கே
கொணர்ந்தவ ராரோ? இப்போ திங்கே
அவற்றை வைத்தவர் ஆரோ ஆரோ?

அவர்கள் பூவிதழ்த் தூரிகை தன்னைக்
குளிர்ந்த மென்காற்றின் கைகளில் வைத்தனர்.
மணமூட்டிய மகரந்தத்தால் பூசி அப்பினர்:
வண்டுகளோ, வானத்தில் சுதந்திரமாக விடப்படுகின்றன.

மரங்கள், புதர்கள் ஆகியவற்றின் தொண்டைகளிலிருந்து
எழுந்தன, பறவைகளின் இனிய பாடல்கள்,
காடுகள் செறிந்த இந்தப் புவியோ,
கந்தர்வ உலகமாக உருமாற்றப்பட்டது.

கண்ணோ பார்த்தது; நாக்கு, சுவைத்தது;
இந்தஎன் மேனி, தொடும் உணர்ச்சியை அனுபவித்தது;
காது, கேட்டது; மூக்கு, நாற்றமுணர்ந்தது;
தெய்வத்தின் கோயிலான என் மனமோ,
ஆனந்த பரவசத்தில் தன்னையே மறந்துநின்றது.

விண்வெளியோ அளவிடற்கரியது; மனத்தின்
பிடிப்பிற்கு அப்பாற்பட்டது;
பார்க்காத நிறமோ, கண்ணிலிருந்து மறைக்கப்படுகிறது.
அமைதி என்கிற ரசம் (சுவை) மட்டுமே,
புறத்தே அன்பாகத் தோற்றமளிக்கிறது.
என் தம்பியே, இது வெறும் விடியல் மட்டுமன்று!

இக் கதை, கிழக்கிலிருந்து ஒளி எழுந்து பரவுகின்ற இயற்கையின் ஓர் இயல்பான நிகழ்ச்சியிலிருந்து தொடங்கி, இதை ஓர் ஆன்மிகக் குறியீடாக மாற்றி, முடிவடைகின்றது. முத்து, வயிரம், அமுதம் ஆகிய உருவக அணிநயமானது விடியலைப் பற்றிக் கவிஞருக்கு நிறைந்திருந்த தனிச்சிறப்பான, வளமிக்க அனுபவத்தைக் குறித்துக்காட்டுவதுடன், இறுதியானதான தெய்வத் திருவருட் தோற்றத்திற்கு (கடவுளின் பிரசன்னத்திற்கு) அவரை ஆயத்தப்படுத்துகின்றது. இயற்கையோடு கவிஞரின் புலன்களும், மனமும் கொண்டுள்ள முழுமையான ஈடுபாடு, தானாகவே எழுகின்ற மெய்ஞ்ஞான விசாரணை (அது இறுதியில் கைவிடப்படுகின்றது) ஆகியவை, 'சுவை' என்கிற மெய்யுணர்வு-நிலை அனுபவத்தையும், குறியீட்டு விடியலுக்கான அனுபவங்கடந்த அறிவுநிலையின் பொருளை அறிகின்ற ஒளி விளக்கத்தையும் நோக்கி நடைபோடும் கவிஞரின் முன்னேற்- றத்தின் இயல்பான படிநிலைகளாக உள்ளன "மாற்றுகின்ற குறியீடு"களையும் மாறிய வடிவம் (மாய உருத்திரிபு) பற்றிய சொல்லாட்சி அணிநயத்தையும் கவிஞர் கையாண்டிருப்பதற்கு, இக் கவிதை மிகச் சிறந்த ஓர்

எடுத்துக்காட்டாகும். மேற்சொன்ன இரண்டுமே, எமர்சன் இயம்பிய வடிவத்தின் வேறு வேறு உத்திகள் என்று ரேனே வெல்லெக் என்பார் அடையாளம் காட்டுகின்றார்.

'பெலகு'வில் பேண்ட்ரே செய்துள்ள சாதனையின் உண்மையான முக்கியத்துவத்தை (ஓரளவிற்குத் தான் என்றாலும் கூட) புரிந்துகொண்ட பெருமை, மாஸ்திக்கே சென்று சேரும்

"மரங்கள், புதர்கள் ஆகியவற்றின் தொண்டைகளிலிருந்து எழுந்தன, பறவைகளின் இனிய பாடல்கள்."

என்ற அடிகளைத் தனியாக எடுத்துக்காட்டி, "அத்தகைய ஒரு வெளிப்பாடு, வெறும் திறமைக்குரிய ஒன்று என்பது மட்டுமன்று; அது இயற்கையைச் சுவைத்து அனுபவிப்பதற்கான ஒரு புது முறையையே வெளிப்படுத்துகின்றது. அது, உணர்வு அனுபவத்தின் விளைவு" என்று மாஸ்தி கூறியுள்ளார்

பகுதி - III

அகக்காட்சி எனும் கவிதையியல்

ரசம் (சுவை) என்பதோ, பிறப்பு;
விரசம் என்பதோ, இறப்பு;
சமரசம் என்பது மட்டுமே வாழ்க்கை.

– அம்பிகாதனயதத்தர்

சுருதி மட்டுமே, ஒரு கிருதியாக இருக்கமுடியும்.

– D.R. பேண்ட்ரே

பேண்ட்ரே தன் கவிதைகளில் தெளிவாகக் கூறுகின்ற, அனைத்தையும் உள்ளடக்கிய தன்மைவாய்ந்த அகக்காட்சி-(Vision)யின் முக்கிய கூறுகள், அவருடைய உரைநடை எழுத்துகளிலும் காணக்கிடக்கின்றன; எனவே, முதிர்ந்த கவிதைகள் என்னும் உலகத்தில் உள்ளபடியே நுழைவதற்கு முன்னர், இவற்றைப் புரிந்துகொள்வது ஆதாயமானதாக இருக்கக்கூடும். இந்த அகக்காட்சியைப் பொதுவாக அன்பு மற்றும் நல்லிணக்கம் ஆகியவற்றின் ஓர் அகக்காட்சியென வருணிக்கலாம். அது பின்வரும் பல்வேறு வடிவங்களில் தன்னையே வெளிப்படுத்திக்கொள்கின்றது: அதாவது, 'வாத்சல்யா' (தாய்க்குக் குழந்தையிடமுள்ள பாசம்), 'சிநேகா' (நட்பு), 'பிரேமா' (ஆண்-பெண் காதல்), 'பிரகிருதி'யின்பால் அன்பு (இயற்கை), மனித குலத்தின் மீது அன்பு (சமஸ்டி) மற்றும் 'பக்தி' (தெய்வத்தின் மீது

அன்பும், அதைப் பற்றிய அறிவும்) ஆகியவையே அவ் வடிவங்களாகும்; அல்லது, பேண்ட்ரேவுக்கு மிகவும் பிடித்தமானதான சாங்கியத் தொடரைப் பயன்படுத்திச் சொல்வதாயின், நிலையான உறவு கொண்டுள்ள 'பிரகிருதி' மற்றும் 'புருஷா' ஆகியோரைக் காணும் ஓர் அகக்காட்சியாகும். பேண்ட்ரேவின் கவிதைகள் வியத்தகு வகையினவாகவும் பெரும்பாலும் திண்றவைக்கும் வகையினவாகவும் இருந்துங்கூட, அவற்றை ஒன்றாகச் சேர்த்து இணைத்துவைத்திருப்பதே, இந்த அகக்காட்சிதான்

அன்னை என்னும் கோட்பாட்டினை ஆய்ந்து கண்டறியும் தன் முயற்சியானது எழுபதாம் அகவையிலும் முடிவடையவில்லை என்பதை பேண்ட்ரே பின்வருமாறு கூறியுள்ளார்: "அன்னையின் முகங்கள் அனைத்தையும் பார்த்திருப்பதாக நான் கருதவேயில்லை". அன்னை பற்றிய கோட்பாட்டினை அறிகின்ற எழுச்சியானது தன்னுள் எழுந்ததற்கு, அவர் மூன்று காரணங்களைத் தந்துள்ளார் இவற்றில் முதலாவது, அவர் மீது அவருடைய சொந்தத் தாயும் பாட்டியும் ஏற்படுத்தியிருந்த பெருந் தாக்கந்தான். அவருடைய தாய் உயிருடன் இருந்தவரையிலும் (பேண்ட்ரேவுக்கு இருபத்தெட்டாம் அகவை நடக்கும்போது, அவருடைய தாயார் காலமானார்), பேண்ட்ரே தன்னை ஒரு குழந்தையாகவே கருதிக்கொண்டிருந்தார். இரண்டாவது காரணம், தாகூர் இயற்றிய குழந்தைக் கவிதைகள் ஏற்படுத்திய விளைவு. "தாகூரின் குழந்தைக் கவிதைகள்தாம், என் சொந்தத் தாயைப் பற்றியே கூட அறியுமாறு என்னைச் செய்தன" என்கிறார் அவர் மூன்றாவது காரணம், ஸ்ரீ அரவிந்தர் ஆசிரமத்தின் அன்னையிடமிருந்து அவர் பெற்ற அகத்தூண்டுதல் ஆகும். "புதுவையில் நான் அன்னையைப் பார்த்ததற்குப் பின்னர், அன்னை நிலையின் அனைத்து வெளிப்பாடுகளுக்குமான அடிப்படையை நான் கண்டுகொண்டேன்'' என்று அவர் கூறியுள்ளார். சதனகேரியிலுள்ள 'ஸ்ரீ மாதா' என்கிற பேண்ட்ரேவின் இல்லம், இந்த அன்னையின் நினைவாகப் பெயரிடப்பட்டதுதான். காளிதாசனின் 'அபிஞான சாகுந்தலம்', ஜகந்நாதனின் 'கங்காஷ்டகம்' போன்ற வடமொழி இலக்கியங்களைப் படித்ததன் விளைவாக, 'அன்னை' என்னும் கோட்பாட்டின் மதிப்பினைப் பற்றி அவர் பெற்றிருந்த அறிவு நிலையை, அது மேலும் உயர்த்தியது.

பேண்ட்ரே, தன்னை பஞ்சகோச கர்ப்பமாக அடையாளங்காட்டிக்கொண்டார். இந்த பஞ்சகோசங்களாவன: (1) தன்னை ஈன்றெடுத்த அம்பிகா; (2) தனக்குப் பேசக் கற்றுத் தந்த கன்னடத்தாய்; (3) பண்பட்ட ஆளாகத் தன்னை ஆக்கிய பாரதமாதா; (4) மனித குலத்தின் இதயங்களில் போற்றி வணங்கப்படும் பூமித்தாய்; மற்றும் (5) அண்டவெளித் தாயான விசுவமாதா ஆகியோர் ஆவர். தன் கவிதைகளில் தன் அன்னைக் கோட்பாட்டை மகேசுவரியாகவும், மகா காளியாகவும், மகாலட்சுமியாகவும், மகா சரசுவதியாகவும் கண்டு, முறையே விழிப்புணர்வு, வலிமை, மகிழ்ச்சி, பேச்சு - ஆகியவற்றிற்கு அவர்கள்தாம் காரணங்கள் என்றும் அவர் போற்றுகின்றார்.

பேண்ட்ரே, கும்பாரவி என்னும் ராசியில் பிறந்தவர்; மனிதனுக்குத் தேவையான சகோதரத்துவ (உடன் பிறப்பாண்மை) நெறி தனக்கு இயல்பாகவே அமைந்த பண்புதான் என்பதைக் காட்டுவதற்காக, இந்தச் செய்திக்கு ஜோதிடக்கலை வகையில் இவ்வாறு பொருள்விளக்கம் அளித்துள்ளார். 'கெலெயர கும்பு' ஆண்டுகளை, நட்பின் உபாசனை ஆண்டுகளென அவர் வருணித்தார். அக் குழு சிதைந்துபோனது, அவருக்கு ஓர் அதிர்ச்சியான அனுபவமாகவே அமைந்தது. காளிதாசனைப் போன்றே, 'சௌரிதா' என்பது பல உயிர்களின் ஒரு சம்ஸ்காரம் தான் என்று அவர் நம்பினார்.

> ***"நட்பு என்பது, ஒரே ஒரு பிறவியில் மட்டும் நாடப்படுவதன்று;***
> ***பிறவிக்குப் பின் பிறவி என்று புதுப்புது உடம்பு எடுப்பதே, அது".***

நட்பு என்பதற்கு ஆன்மிக மூலாதாரம் உண்டு என்பதே, பேண்ட்ரேவின் கருத்தாகும். அது, கதிரவன் அல்லது மித்திரன் என்பதுடன் தொடர்புடையதாகும். அதிலிருந்துதான் 'மைத்திரி' என்னுஞ் சொல் மருவிவந்தது. 'க்கிளே' அல்லது 'கிளெ' என்னுங் கன்னடச் சொல், 'கிளி' என்னுஞ் சொல்லுக்குத் தொடர்புடையது என்றும் அவர் நம்பினார். எனவே அச் சொல்லை அவர், நட்பிற்குக் குறியீடாகப் பயன்படுத்தினார். பாணரின் 'காதம்பரி'யில், சந்திரபீடரின் நண்பரான வைசம்பாயணர் ஒரு கிளியாக உருமாற்றப்படுகின்றாரே, அதை ஒருவேளை இவர் மனத்தில் கருதியிருத்தல் வேண்டும்.

பிரேமையை (காதலை)ப் பற்றிய பேண்ட்ரேவின் கருத்திலுள்ள தனிச்சிறப்பான கூறு என்னவெனில், அது முற்றிலும் இந்திய மூலத்தன்மை வாய்ந்தததாக உள்ளது என்பதுதான். பேண்ட்ரே கண்டதுபோல, அதற்கான மூலாதாரத்தை, 'ரிக்' வேதத்தின் 'நாசதிய சுக்தா'வில் காணலாம்:

"காமாஸ்தடாக்ரே சாமவர்த்ததாதி
மானசோ ரெட்டேஹா பிரதமம் யதாசிட்
தட்டோ பந்துமாசதி நிராவிந்தன்
ஹிருதி பிரதிஷ்ய காவயோ மாணிஷர்".

'காதல்' எனும் இந்தப் பொருள் பற்றிய பேண்ட்ரேவின் திட்டவட்டமான கூற்று, 'மேக தூதத்'தின் மொழிபெயர்ப்பான அவருடைய 'பிதிக்கா'வில் காணப்படுகிறது. தொடக்கமென்பதே இல்லாத காமத்தின் இருவகை வளர்ச்சியினை அவர் வருணிக்கின்றார். இவற்றில் முதலாவது, சாத்தரூபன் மூலமாக பிரமனின் ஆசை நிறைவேறுவது; அதன் விளைவு, காமதேவனின் எழுச்சியாகும். இரண்டாவது வகையோ, 'காம தகனம்' பற்றிய புராணக் கதையுடன் தொடர்புடையது. அங்கே, மூன்று நிகழ்ச்சிகள் நிகழ்கின்றன: (1) காமத்தின் மூலமாகச் சிவனின் விழித்தெழுநிலை, (2) துன்பத்தின் மூலம் தூய்மைபெறும் செயல்முறையைக் கடுமையாகப் பின்பற்றியதற்குப் பின்னர், அனங்கனுடன் (மன்மதனுடன்) ரதி மீண்டும் ஒன்றிணைதல்; (3) காமத்தின் மறுபிறப்பு. இதையே உருவக வகையில் கூறினால், இந்த வளர்ச்சியானது, 'தேவன்- ஜீவன்-தேவன்' என்கிற ஒரு சுழல்வட்டமுறையைப் பின்பற்றியுள்ளது என்பதே அது. மேற்சொன்ன இரண்டு புராணக் கருத்துகளுக்கும் அடிப்படையாக அமைந்துள்ள கோட்பாடு யாதெனில், தெய்வத்தினின்று பிரிவதற்குக் காரணமாக இருப்பது மாயை என்பதும், அதே மாயைதான் மூலாதாரத்திற்கே மீண்டும் திரும்பிச்செல்வதற்குங் காரணமாக இருக்கிறது என்பதும்தான்.

பேண்ட்ரே, மனித உலகில் மூன்று காம மையங்கள் இருப்பனவாக அடையாளங்காட்டியுள்ளார். அதாவது, காதலன், கவிஞன் மற்றும் பக்தன் ஆகியவர்களே அவர்கள். காமம், ஒவ்வொருவரிடத்திலும் ஒவ்வொரு விதமாகச் செயற்படுகின்றது.

<u>காதலன்</u> (காமி) : மோகம்→ அவத்தை→ ஆசை நிறை-வேற்றம்→ உடலியல் நிறைவு

<u>கவிஞன்</u> (கவி) : கற்பனை→<u>பாவம்</u>→(உணர்ச்சி) பாவத்தின் தீவிர நிலை→வாசகங்கள். (சொற்கள்)

<u>பக்தன்</u> : யோகம்→ தூய்மை→ தெய்வத்தோடு ஐக்கியமாதல்→தெய்வத்தன்மை.

<u>காமம்</u> என்பது, பேண்ட்ரேவின் அகக்காட்சியில் ஒரு முழுமையான பகுதியாகவுள்ளது. "<u>அறம்</u>, <u>பொருள்</u>, <u>வீடு</u> ஆகியவற்றைக் காட்டிலும் <u>பக்திகாமம்</u>தான் மிக்குயர்ந்த குறிக்கோள் (<u>புருஷார்த்தா</u>) என ஏற்றுக்கொள்ளப்படுமாயின், மனிதகுலம், தூய்மையை எய்தக்கூடும்" என்று அவர் கூறினார். கவிதையைப் பற்றிய வரையில், '<u>காமம்</u>' தொடர்பாக விரும்பப்படும் செயல் யாதெனில், <u>காமதருமத்</u>தை <u>தருமகாம</u>மாக மாற்றுவதுதான். "கவிதை என்பது உலகியல் சார்ந்த அரசியலும் அன்று; அல்லது மோட்சத்தை (வீடு பேற்றினை) எய்துவதற்கான, உலகியல் பற்றற்ற ஒரு வழியுமன்று. <u>தருமகாம</u>மாக ஆக வேண்டுமென்கின்ற உயர்வேட்கை கொண்டிருக்கின்ற <u>காமதருமமே</u> அது."

இருபாலருக்குமிடையே காணப்படும் மேற்கத்திய மாதிரித் தொடர்புகளை பேண்ட்ரே உறுதியாகப் புறக்கணித்தார்; இந்திய நிலைக்கேற்ப, மூன்று முன்மாதிரிகளை முன்வைத்தார். பிரிவுத் துயரத்தின் மூலமாக <u>பிரேமை</u>யை (காதலை) எய்துகிற <u>ரதி</u>; பக்தி, தவம் ஆகியவற்றின் மூலமாக அதை எய்துகிற <u>சதி</u>; திருமணம் (விவாகம்) என்கிற வரைச்சட்டத்திற்குள் <u>பிரேமை</u>யை நாடுகிற <u>சகி</u> ஆகியோரே, அந்த மூவகையினர். இந்த மூன்று முன்மாதிரிகளுக்கும் பொதுவானதாகவுள்ள குறிப்பிடத்தக்க ஒரு கூறு என்னவெனில், இவை அனைத்திற்குமே மையமாக அமைந்திருப்பது ஒரு பெண்மணியே யன்றி, ஆண் அல்லர் என்பதுதான்.

பேண்ட்ரே இயற்கையை நோக்குவதற்கான ஒரு புது வழியைக் கண்டுபிடித்தார். ஆங்கிலக் காதற்காவியங்களை அவர் படித்ததன் விளைவாக, கண்ணால் காண்கின்ற இந்த உலகின்பால் ஓர் அன்பையும், உள்ளார்ந்த அகஉணர்வுக்கும் புறக்காட்சிக்குமிடையே ஒற்றுமையைக் காணும் ஓர் அகநோக்கையும், ஆற்றலுக்கும்

உணர்வு நிலைக்குமிடையே நடக்கும் செயலெதிர்ச் செயலைப் பற்றிய ஒரு விழிப்புணர்வையும் தன்னுள் அவர் வளர்த்துக்-கொண்டார். A.E.யிடமிருந்து, 'இயற்கையின் உணர்வை, உளவியல் வகையில் கைவரப்பெறுதல்' என்கிற முறையை அவர் எடுத்துக்கொண்டார். இவற்றினோடு, 'அதிதெய்விகா' என்கிற பரிமாணத்தையும் அவர் சேர்த்துக்கொண்டார். கவிதை என்பது ஒருவகைச் செயல்வடிவம் என்றும், அதன் குறிக்கோள் புருஷார்த்தமே என்றும் அவர் நம்பினார். எனவே, இயற்கைக் காட்சியின் விளையாட்டினை வருணிப்பதுடன் மட்டுமே, இக் கவிஞரால் நிறைவுகொண்டுவிட முடியவில்லை. பேண்ட்ரேவே கூட, வோர்ட்ஸ்வொர்த் போன்ற இயற்கைக் கவிஞர்களால் பின்பற்றப்பட்ட வருணனை ஆர்வமுடைய தியான வடிவத்தை எப்போதோ அரிதாகவே பின்பற்றினார்.

தனியாளுக்கும் சமூகத்திற்குமிடையே நல்லிணக்கம் தேவை என்பதில் நம்பிக்கை வைப்பதென்பது, பேண்ட்ரேவின் ஒருங்கிணைந்த அகக்காட்சியின் ஒரு முக்கியமான கூறாக இருந்தது. "ஒவ்வொரு தனியாளுக்கும் இணையாகப் பிறிதொருவர் இருப்பதில்லை. எல்லா தனியாள்களுக்குமிடையே காணப்படுகிற ஒரு பொதுவான கூறு இது; இதுதான், மனித ஒருமைப்பாட்டையே நிலைநிறுத்துகின்றது" என்று அவர் கூறியுள்ளார். தனியாளுக்கும் சமூகத்திற்குமிடையே ஒரு மோதல் இருப்பதாக பேண்ட்ரே தன் அகக்கண்ணால் காணவில்லை கவிஞர், சமூகத்திடம் தான் கொண்டிருந்த மனப்போக்கில் அக்கறையற்றவராக இருந்ததில்லை. பண்பாட்டு மரபுகள் மாண்டுவிடாமல் அவற்றைக் காத்துவரவேண்டியது, அவருடைய பொறுப்பாக இருந்தது. பேண்ட்ரே, பண்பாட்டைக் கூறுபடாத - முழுமையான ஒன்றாகவே கண்டார்; அது துண்டுதுண்டாகப் பிளக்கப்படுவதை அவர் ஏற்றுக்கொண்டதேயில்லை. அவருக்கு, பண்பாட்டின் அதிதெய்விக, அதிபௌதிக, அதியாத்ம கூறுகளை விடவும், அதன் அதியஜ்னிக கூறுதான் மிகவும் முக்கியமானதாக இருந்தது. அதிபௌதிகர்கள் என்போர், மிகையாகவே உலகியல் நாட்டமுடையவர்களென்றும், அதிதெய்விகர்கள் என்போர், மறுஉலகை நினைத்துக்கொண்டிருப்பவர்களென்றும் அவர் கூறியுள்ளார். அதியாத்மவாதியோ மற்ற இருவகையினரின் இரண்டக நிலையிலிருந்தும் தப்பித்துக்கொண்டவர்; ஆனால் அவராலும் மானுடச் சிக்கல்களைத் தீர்க்கமுடியாமற் போயிற்று

எனவே, தற்கால மனிதன், அதியஜ்னிக வழியின்மூலம் மட்டுமே, தன்னைக் காப்பாற்றிக்கொள்ள முடியும்.

பேண்ட்ரே மேற்கொண்டிருந்த பொறுப்பு, நிகழ்-காலத்திற்கும் எதிர்காலத்திற்குமானதாகவே இருந்தது; அதனால் கடந்த காலத்தைப் பற்றிய விரிவான ஆராய்ச்சியில் அவர், தேவையில்லாத நிலையில், அக்கறை கொள்ளவில்லை; மாறாக, அதன் சாரத்தை மட்டுமே அவர் விரும்பினார். அவர், கன்னடப் பண்பாட்டுடன்தான் உறுதியாகத் தன்னை இணைத்துக்-கொண்டார்; ஆனால் இதையும், பரந்த இந்திய மற்றும் உலகக் கண்ணோட்டங்களில்தான் எப்போதுமே அவர் பார்த்துவந்தார். அவர் இந்தியாவின் பண்பாட்டு மறுமலர்ச்சிக்காக, சப்த படிகள் என்று, தான் பெயரிட்டு வழங்கிய, ஓர் ஏழுவழி முறையை உருவாக்கினார். இவை பின்வருமாறு: (1) திலகரும் காந்தியடிகளும் வளர்த்த, தன்னாட்சி (சுயராச்சிய) கொள்கை, (2) தயானந்த சரசுவதி விழைந்த, வேதங்களின் மீட்சி, (3) இரமண மகரிஷி வழங்கிய 'அகம்சூத்திரா' எனும் தெளிவுநிலை, (4) கலை மற்றும் கல்வியில் தாகூர் எய்திய சாதனைகள், (5) இராமகிருஷ்ணராலும், விவேகானந்தராலும் சாத்தியமானதாக ஆக்கப்பட்ட 'நர நாராயண தரிசனா', (6) பயனுள்ள ஒரு வாழ்க்கைக்கு ஸ்ரீ கிருஷ்ணாஜி காட்டிய 'சகஜயோக' வழி மற்றும் (7) ஸ்ரீ அரவிந்தரும் அன்னையும் வழங்கிய செய்தியான, மனிதனிடத்தில் தெய்வத்தன்மையின் வெளிப்பாடு. குடியேற்ற ஆட்சியின் அனுபவத்தைப் பற்றிய அவருடைய நேரடிக் கருத்து என்ன என்பதற்கு, பேண்ட்ரேவின் எழுத்துகளில் சான்று எதுவும் இல்லையென்றாலும், இந்தியாவின் பண்பாட்டு மறுமலர்ச்சியின் பல்வேறு கூறுகளை அவர் அடையாளங்கண்டுணர்ந்ததானது, மறைமுகமான கருத்தை எடுத்துக்காட்டத்தான் செய்கின்றது.

மேற்கத்திய சமூகச் சிந்தனையாளர்களைப் பற்றி பேண்ட்ரே மிகவும் விரிவாக ஆராய்ந்து, அவர்களுடைய தலையாய செய்தி, மனிதஇன நலந்தான் என்கிற முடிவுக்கு வந்தார். மனிதஇன நலம் என்பது, கன்னடப் பண்பாட்டு மரபிற்கொன்றும் அன்னியமானதன்று, அதனால் அக் கோட்பாட்டை பேண்ட்ரே முழுமனதோடு தழுவிக்கொண்டார் ஆதி கவியான பம்பா என்பவர், நெடுநாளுக்கு முன்னரே மனிதகுலம் யாவும் ஒன்றே

என்று விளம்பினார்; பேண்ட்ரே இந்த மரபுடன் தன்னை இணைத்து அடையாளங் காட்டிக்கொண்டார் 1974இல் ஞானபீடப் பரிசைப் பெற்றுக்கொண்டபோது, "இப் பிரபஞ்சம், இவ் வுலகம், இப் புவிக்கோளம் யாவும் ஒன்றே. வாழ்க்கை, மனிதன், மனித இனம் - அனைத்தும் ஒன்றே. இதுதான் உண்மை. இந்த மெய்ம்மையை நாம் கண்டுபிடித்து, அதற்குப் பின்னர் அதைக் கைவரப்பெறுதல் வேண்டும். இந்த உண்மையை நாம் நேசிக்காவிடில், அதற்கேற்ப நாம் வாழ்ந்துகாட்டாவிடில், நமக்குஞ் சரி அல்லது மற்றவர்களுக்குஞ் சரி, எந்த நன்மையையும் எய்துவதற்கான சக்தியினை நாம் பெற்றிருக்கமாட்டோம்" என்று அவர் கூறினார்

மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் அவருடைய சமகாலத்தவர்களாகிய கேபி. புட்டப்பா, பி.டி. நரசிம்மாச்சார், வி.கே. கோகக் போன்ற சிலரைப் போன்று, பேண்ட்ரேவும் அழகுணர்ச்சி (சுவைநலம்) குறித்த சிக்கல்களில் கணிசமான அளவிற்குக் கவனஞ்செலுத்தி, 'ரச சித்தாந்தத்'தை, அரவிந்தாயச் சிந்தனையுடன் கலந்து, தன் சொந்தக் கவிதையியலை உருவாக்கினார். 'ரச சித்தாந்தம்', எதிர்காலக் கவிதையெனும் கருத்து - ஆகிய அவருடைய கவிதையியலின் இருநீரோட்டங்களுக்கும் ஒத்திருப்பனவாகத் தோன்றுகின்ற, அவருடைய முதிர்ந்த கவிதைகளின் இரண்டு மலர்ச்சிகளையும் அணுகிக் காணும்போது, மேற்சொன்ன அவருடைய கவிதையியலின் இன்றியமையாக் கூறுகளைப் புரிந்துகொள்ளவேண்டியது, தேவையானதாகவுள்ளது. 'ரச சித்தாந்தம்' என்பது, அவருடைய கவிதைகளின் முதலாவது காலகட்டத்தின்போது, விந்தையளிக்கும் வகையில் அவருக்குப் பயன்பட்டது என்றாலுங்கூட, இரண்டாவது காலகட்டத்தின்போது, எதிர்காலக் கவிதையைப் பற்றிய ஸ்ரீ அரவிந்தரின் கருத்தைத்தான் அவர் ஏற்றுக்கொண்டிருப்பதாகத் தோன்றுகிறது 'Future Poetry' (எதிர்காலக் கவிதை) எனும் நூலிலிருந்து எடுத்துக் கீழே தரப்பட்டுள்ள இரண்டு பகுதிகளில், 'ரசம்' (சுவை) என்பதற்கு ஸ்ரீ அரவிந்தர் தரும் பொருள்வரையறை என்ன என்பதும், எதிர்காலக் கவிதைக்கு அவர் கூறும் வாய்பாடு என்ன என்பதும் அடங்கியுள்ளன இப் பகுதிகள், மொத்தமாக பேண்ட்ரேவின் கவிதைகளை ஆழ்ந்து ஆராய்வதற்கான சரியான வரைச்சட்டத்தை வழங்குகின்றன:

"பண்டைய இந்தியத் திறனாய்வாளர்கள், ரசம் (சுவை) என்பதைத்தான் கவிதையின் சாரம் என்று பொருள்வரையறுத்தார்கள். அச் சொல்லை அவர்கள் அவ்வாறு வழங்கியபோது, அதைச் செறிவான ஒரு சுவை என்றும், இயக்கத்தை ஏற்படுத்தும் ஓர் ஆன்மிகச் சாரமென்றும், இன்றியமையாத ஓர் அழகுணர்ச்சி-யென்றும், உணர்வின் தூய்மையான - செப்பமான ஆதாரங்களில் ஆன்மா அடையும் மகிழ்ச்சியென்றும் எண்ணி, அந்தப் பொருளில்தான் அவர்கள் அவ்வாறு வழங்கிவந்தனர்."

மற்றும்

"இந்தக் கவிதையானது, நிலைபேறு உடையனவற்றின் குரலாக இருக்கும்; ஒரு புதிய தனிமுறைச் சிறப்புத் தன்மையை நோக்கியும், வாழ்க்கையின் நிகழ்ச்சிகளையும் உணர்ச்சிகளையும் கணப்பொழுது மாற்றங்களையும் அனுபவத்தில் துய்க்கும் ஒரு பெரிய நிறைவு கொண்ட மகிழ்ச்சி நிலையை நோக்கியும் அக் குரல் மேலே உயரும். அதற்குப் பின்னர், அது, அடையாளக் குறிகளின் தொடர்வரிசையாக, ஒரு நிலையான வெளிப்பாட்டின் அடிச்சுவடுகளை மாற்றுவதாகக் காணப்பட்டுப் பாடப்படும்; அது, மனிதனின் தனித்தன்மையையும் பொருள்களின் தனித்தன்மையையும் இயற்கையின் தனித்தன்மையையும் வெளிப்படுத்துகின்ற ஒன்றாக இருக்கும். அது, நாம் உயிரோடு வாழ்ந்து கொண்டிருக்கின்-றோமே இது நிலையற்றது என்கின்ற உண்மையையும், பிரபஞ்சம் பெருமகிழ்ச்சி கொண்டிருக்கிறது, பேரழகு வாய்ந்ததாக உள்ளது என்கின்ற உறுதியற்ற உண்மையையும், இன்னும் விரிவான ஆன்மிக அகக்காட்சியையும், வாழ்க்கையின் சக்தியையும், படைப்பாக்க வகையிலும் சரி பொருள்விளக்க வகையிலும் சரி, உண்மையை வெளிப்படுத்திக்காட்டும் ஒன்றாகவும் இருக்கும்."

அழகுணர்ச்சிக்கலை என்பது, மிகமிக விரும்பத்தக்க ஓர் இலக்குதான் என்றாலும், அழகுணர்ச்சிக்கலைக்கும் அப்பாலே சென்று, நிலையானவற்றைப் பார்ப்பதற்கான ஓர் இணைப்பு-முறையை, அதாவது, படைப்பு வகையிலும் சரி பொருள்விளக்க

வகையிலும் சரி, அது தருவது தேவையானதாக உள்ளது என்பதைத்தான், எதிர்காலக் கவிதையைப்பற்றிய ஸ்ரீ அரவிந்தரின் கருத்தானது குறிப்புணர்த்துவதாகத் தோன்றுகிறது. தம் பிற்காலக் கவிதைகளில் பேண்ட்ரே துல்லியமாகச் செய்ய முயன்றது, இதைத் தான்.

பேண்ட்ரேவின் கவிதையியலைப் பற்றிய விவாதத்தை, போதிய இடமில்லாத காரணத்தால், மிக மிக இன்றியமையாதவை பற்றி மட்டுமே ஆராய்வதெனக் கட்டுப்படுத்திக்கொள்ள வேண்டியதாகவுள்ளது. பேண்ட்ரேவின் கருத்துப்படி, கவிஞனென்பவன் பார்ப்பவனாகவும் (திருஷ்டரன்) உள்ளான்; அதேபோன்று படைப்பவனாகவும் (சிருஷ்டரன்) உள்ளான்; ஏனெனில் பார்ப்பதும் படைப்பதும், கவிஞனின் ஆற்றலுக்குள்ள, ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடைய இரண்டு கூறுகள்தாம். பார்ப்பதும் கேட்பதும் ஒன்றையொன்று மாற்றிக்கொள்ளத்-தக்கவையே. அவ்வாறு பார்ப்பதன் விளைவாக, 'சுருதி' பிறக்கின்றது; படைப்பின் விளைவாக, 'கிருதி' தோன்றுகின்றது. எனவே, கவிதை என்பது சுருதியும் கிருதியும் இணைந்த ஒன்றே. பேண்ட்ரேவின் கவிதைத்துறைச் சொல்லாட்சியின்படி, சுருதியும் தரிசனமும் ஒன்றுக்கொன்று அவற்றிற்கிடையே மாற்றிக்-கொள்ளப்படத்தக்க கருத்துகளாகும். பார்ப்பது என்பது, மெய்யானது (சுத்தம்); ஆனால் படைப்பு என்பதோ, பொய்யானது (மித்தியா). தரிசனத்திற்கான இடம், திருஷ்டி; கிருதிக்கான இடமோ, ஸ்மிருதி அல்லது நினைவு. 'திருஷ்டி' என்பது கீர்த்தனை; சிருஷ்டி தான் வருணனை. எந்தத் திட்டவட்டமான பொருளில், பேண்ட்ரே கீர்த்தனை என்கிற சொல்லைப் பயன்படுத்துகின்றார் என்பதைப் பற்றி நாம் அறியோம்; ஆனால் "உலகின் பெருங்கவிதைகள் அனைத்துமே, கடவுளின் கீர்த்தனைகள்தாம்; அல்லது ஏதாவதொரு வகையில் தெய்விகக் கூறு வாய்ந்தவைதாம்" என்பதைப் போன்ற கூற்றுகளிலிருந்து, அவர் என்ன பொருளில் அதைப் பயன்படுத்துகின்றார் என்பதைப் பற்றி ஓரளவு நமக்குத் தெரிகின்றது. கலையழகுத் தன்மை வாய்ந்த படைப்பு முறையை 'அனுகீர்த்தனா' என்று பரதர் கூறியுள்ளதை நினைவுகூர்வதும், இங்கே நமக்குத் துணை செய்யக்கூடும். பார்ப்பதற்கு, ஒருமுகச் சிந்தனை என்பது இன்றியமையாததாகும். ஒரு கவிஞன் தன் கிருதியில் எந்த அளவிற்கு தரிசனத்தைப் பிடித்துவைத்திருக்க இயலும் என்பது, அவனுடைய தனி

ஆற்றலைப் பொறுத்த ஒன்றாகும். தரிசனம் அல்லது அகக்காட்சி என்பது, பிரகிருதி, புருஷா, தெய்வம் ஆகியவற்றை உள்ளடக்கிய அகப்பார்வையின் விளைவினால் பெறுகின்ற ஒரு பயனாக இருப்பதால், கவிஞனென்பவன் அண்டத்தோற்றத்தைப் பார்ப்பவனாக (விஸ்வ ரூப தர்சகா) இருக்கின்றான். பார்ப்பதென்பதும் படைப்பதென்பதும் ஒன்றாகவே இணைந்துசெல்பவை. கவிஞன், பார்ப்பவனாக இல்லையெனில், அவன் ஒரு படைப்பவனாக இருத்தல் என்பதும் இயலாததே.

பேண்ட்ரே, கவிதை படைப்பதை 'காவிய யோகம்' என்று வருணித்தார் அது, புருஷார்த்தங்களை எய்துவதற்கான ஒரு வழியாகிய கருமயோகமுமாகும். அதனுடைய இலக்கோ, சத், சித், ஆனந்தம் என்று சொல்லப்படுகின்ற பரப்பிரம்மம் ஆகும். 'காவியம்' என்பது, அந்தரங்க யோகமாகவும், அதேபோது பகிரங்க யோகமாகவும் உள்ளது அந்தரங்க யோகம் அல்லது ரச யோகம் என்பது, ரச வித்யா (சுவைக் கலை) அல்லது அழகுணர்ச்சியின் ஆட்சிப் பரப்பாகும். பகிரங்க யோகம் என்பது கவிதையியல் என்னும் பொருளாகும். பேண்ட்ரே, ஒவ்வொரு யோகத்திற்கும் ஐந்து படிநிலைகளைக் காட்டுகின்றார். அந்தரங்க யோகம் என்பது, ஏற்றமாகவும் இருக்கின்றது; இறக்கமாகவும் இருக்கின்றது. அதனுடைய ஐந்து படிநிலைகளோ சௌந்தர்யம், ரசம், பிரீதி, ஸ்பூர்த்தி, ஆனந்தம் ஆகியவையாகும். பகிரங்க யோகத்தின் படிநிலைகளோ தர்சனம், வருணனை, சப்தம், சந்தம், அலங்காரம் ஆகியவையாகும். இந்த விவரிப்பில் வருகின்ற அனைத்துச் சொற்களுமே இக் கவிஞரின் விரிவான கவனத்தை ஈர்த்துள்ளன. 'ஆனந்தத்'தைப் புரிந்துகொள்வதென்பதை உள்ளடக்கியிராத ஒரு காவிய யோகம், அடிப்படையே இல்லாத ஒரு வீட்டினைப் போன்றதாகும் என்று அவர் கூறுகின்றார் 'ஸ்பூர்த்தி' என்பது, இந்தியக் கவிதையியலில் தோன்றுவதில்லை. ஒருவேளை, 'பிரதீபா' என்கிற பொருளில் பேண்ட்ரே அதைப் பயன்படுத்துகின்றார்போலும்' பிரீதியைப் பொறுத்த அளவில், அதை அவர் ஒரு ஸ்தாயியாகவே கருதுகின்றார் ஒரு பக்தனுக்கு பக்தியானது எவ்வாறோ, அவ்வாறே இக் கவிஞருக்கு பிரீதியானது அமைந்துள்ளது. ரச தத்துவம் என்பதுதான், பேண்ட்ரேவின் அகக்காட்சியின் சாராம்சமே; சௌந்தர்யம் என்பது, ஆழ்ந்த சிந்தனைக்குரிய ஒரு நிலையான பொருளே ஸ்ரீ அரவிந்தரின் நான்குவித அழகு என்கின்ற கருத்தினை, அவர் மட்டுமழுப்பலின்றி அப்படியே ஏற்றுக்கொள்கின்றார்

பகிரங்க யோகம் என்பது, தரிசனத்தைத் தெளிவாக மொழியில் ஒலிக்கின்ற ஓர் அலுவலாகும். 'கீர்த்தனை' எவற்றைக் குறிப்பால் உணர்த்துகிறதோ அதுபோல, வருணனை எவற்றைக் குறிப்பால் உணர்த்துகிறது என்பது பற்றி பேண்ட்ரேவின் கவிதையியலில் தெளிவாகக் கூறப்படவில்லை. ஒருவேளை, கவிஞர் எதனைப் பார்த்துள்ளாரோ அதனைச் சொற்களிலே காட்டுகின்ற செயல் என்பது, அதன் பொருளாக இருக்கக்கூடும்! சொற்களுக்குள்ள ஆற்றலைப் பற்றி பேண்ட்ரே பல கவிதைகளை எழுதியுள்ளார். மொழியின் படிநிலைகளை-அதாவது பரம், பாஷ்யாந்தி, மத்தியமம், வைக்காரி ஆகிய படிநிலைகளை, அதாவது, வெற்று ஒலிகள் என்னும் நிலையிலிருந்து சொற்களாக உருவாகின்ற நிலை வரையிலும் உள்ள படிநிலைகளை 'தந்திரம்' எனும் வகையில் வருணிப்பதுதான், மொழியைப் பற்றிய அவருடைய சிந்தனைக்கு அடிப்படையாக அமைந்துள்ளது. "கவிதை யென்பது, பரம், பாஷ்யாந்தி, மத்தியமம் ஆகியவை சரியான முறையில் இணைவதனால் தோன்றுவது" என்றும், "சுருதி என்கின்ற இந்த வளத்தை, வெறும் அரசியல், சமூக அல்லது சிறிதுகாலத்திற்கே உரிய பிற நாட்டங்களுக்கு மட்டும் உரியதாக அதை மட்டுப்படுத்தக்கூடாது" என்றும் அவர் கூறுகின்றார்.. மோனத்திற்குள்ள பண்புமதிப்பைப் பற்றியும் பேண்ட்ரே அறிந்துவைத்திருந்தார் அவை இரண்டையும் பற்றி, 'மாட்டு மௌனா' என்கிற ஒரு கவிதையில் அவர் கூறுகின்றார். அக் கவிதையை, அவரே ஆங்கிலத்திலும் மொழிபெயர்த்துள்ளார்.

பேச்சு மோனம் (மௌனம்)

பகலின் ஒளியானது, துண்டுதுண்டுகளாக
நொறுக்கப்பட்டு
எல்லா திசைகளுக்கும் பரவலாக வீசியெறியப்பட்டது.
இருட்டு என்னும் வலைக்குள் அத் துண்டுகள் தாமாகச்
சிக்கிக்கொள்வதற்கான
இந்த வழி ஏற்பட்டதைக் கண்டதும், இரவானது
மகிழ்ச்சி கொண்டுவிட்டதாகத் தோன்றிற்று.
அதன்பின், மெல்ல மறைவாகத் தோற்றமளித்துக்
கொண்டே,
ஊதாரியான சந்திரன் வந்தான்.

வந்த சந்திரனோ, கருப்பு-வெள்ளை நிறங்களில், தான்
வரையப்போகும் ஓவியத்திற்கு
அந்த இருட்டைக் கடன்வாங்கிக்கொண்டான்!
மோனம் என்கின்ற பண்டைய யாழின்மீது, தன்
மூச்சென்னும் யாழ்வில்லை
வளைக்கின்ற உறக்கமோ, மிகவும் ஆழ்ந்ததாக
இருந்தது.
கனவானது, விழிப்புணர்வை வெறிமயக்கமுற்றதாக்கி,
குடியில் மூழ்கி,
ஆன்மாவின் மதுவோடு சேர்ந்து நடனமிடச் செய்தது!

இரவின் மூடுபனிகள், நெய் மிதப்பதுபோல,
தூசுகளின்றி விடியலுக்காகத் தூய்மையாக்கின.
ஞாயிற்றின் ஒளி சுழன்றெழுந்து, தன் கதிர்களைப்
பரப்புகின்றது.
அதன்பின்னர், ஒவ்வொரு குத்துச்செடியும், சிறு
பறவைகளின்
கீறிச்சொலிகளால் கிளர்ச்சிகொள்கின்றது.
குழந்தைப் படுக்கைகளில் தங்கியிருக்கும் மலர்ந்த
நறுமணம்தான்,
இந்த மழலைப் பள்ளிகளின் உணர்ச்சிக் குரலாக உள்ளது.

மூடுபனிக் குன்றமொன்றிற்குள் பனிக்கட்டியாக
உறைந்துகிடக்கின்றது, மனம்.
ஆனால் ஞாயிறோ, அதிலிருந்து, பாடலெனும்
வெண்ணெய்யைக் கடைந்தெடுக்கின்றது.
என்னுடைய மோனம், அனற்பிழம்புகளாகக்
கொழுந்துவிட்டெரிகின்றது.
நான் இப்போது பேச்சற்றவனாகக் கிடக்கின்றேன்.
வெறுமையில் உன்னைத் தொழுது வழிபடுவதற்காக,
கூட்டாகத் துதிபாடி, இந்தச் சொற்களை நான்
உயர்த்தி எழுப்புகிறேன்!

சந்தங்களைப் பற்றிக்கூட, பேண்ட்ரே தனக்கெனச் சில கருத்துகளைக் கொண்டிருந்தார். "சந்தங்கள் என்பவை, கவிஞனுக்கும், ஏன், இயற்கைக்குங்கூடத் தொடர்புடையவை"

என்று அவர் கூறுகின்றார். இயற்கையானது, சந்தங்களைப் படைப்பதற்கான பின்னணி இயக்கு ஆற்றலாக உள்ளது. இந்தக் கூற்றுக்கும், "சந்தங்கள், ஒரு கவிதையை உருவாக்குவதில்லை; மாறாக, சந்தங்களை உருவாக்குகின்ற சொல்லாடல் தான், அதை உருவாக்குகின்றது'' - என்கின்ற எமர்சனின் புகழ்பெற்ற சூத்திரத்திற்கும் ஒரு தெளிவான ஒற்றுமை இருக்கின்றது. சந்தத்தைப் பற்றி பேண்ட்ரே என்ன கூறுகின்றாரோ, அது அலங்காரத்திற்கும் பொருந்துவதாகவுள்ளது.

படைப்பு உருவாகும் முறையின் தன்மையை நுணுகி ஆராயும் பேண்ட்ரேவின் நுண்ணறிவுத் திறமும், கவிஞனின் தன்மையைப் பற்றியும் கவிதையின் தன்மையைப் பற்றியும் அவர் கொண்டிருந்த கருத்துகளைப் போன்றே, அவ்வளவு மதிப்பு வாய்ந்தவையாகும். டி.எஸ். எலியட் அவர்கள் கூறியுள்ளவாறு, "கவிதையைப் பற்றிக் கவிஞன் என்ன சொல்லவிருக்கின்றானோ, அது அவனுடைய படைப்பு முறைகளைப் பற்றிய உண்முக நுண்காட்சிகள் அடங்கியவையாக இருக்கின்றபோது, அது மிக மிக மதிப்புவாய்ந்ததாகவே பெரும்பாலும் இருக்கும்". படைப்பு உருவாகுமுறை என்பது குறித்து, இந்தியக் கவிதையியல் அவ்வளவாகக் கவனஞ்செலுத்தவில்லை; அதனால் பேண்ட்ரே போன்ற ஒரு பெருங்கவிஞர் அதைப் பற்றிப் பேசுகின்றபோது, நம்முடைய முழுமையான கவனத்தையும் அவர் ஆணையிட்டுப் பெறுகின்றார்.

கவிதைப் படைப்பிற்கு மூலாதாரமாக அமைவதே நாதத்துடன் ஒன்றிவிடுவதுதான் என்று, அதன் தோற்றுவாயைப் பற்றி பேண்ட்ரே எடுத்துரைக்கின்றார். ''படைப்புக்கான மனப்பாங்கு என்பது, ஊன்றிவிட்ட ஒரு கருத்துவெறியாகும். 'மந்திரம்' என்பது, ஒலியின் அலைகளிலே ஒளிந்திருக்கின்றது. வடிவமும் குறியீடும், அதன் நினைவின் மூலமாகப் பளிச்சிடுகின்றன. அதனுடைய நடனமும் நாடகமும் இதயத்தை நெகிழ்விக்கின்றன. பொருளின் சாராம்சமாக சமிக்ஞைகள் (செயற்பாங்குகள்), சொற்களுடன் ஒருங்கு இயலுகின்றன அந்த நிலையில், குறிப்பிட்ட நிகழ்ச்சியானது, அனுபவமாக உருமாற்றப்படுகின்றது. வைக்காரியானது, முரசு அல்லது நரம்புடைய இசைக்கருவியைப் போன்று, தெளிவான ஒலியை எழுப்புகின்றது. அதன் விளைவாக, ஏற்படும் உணர்ச்சியின் உச்ச

நிலையில், கவிஞன், அதன் முறைப்படு கட்டமைப்பைக் காணுகின்றான்; எழுதுவதைச் செயல்நோக்கமாகக் கொள்கின்றான் பேண்ட்ரேவின் 'பாவ கீதா' என்னும் புகழ்பெற்ற கவிதை, இந்தச் சிந்தனையைப் பற்றிய கருத்தையும் தோற்றப்படிமத்தையும் வழங்குகின்றது. அத்துடன், முதல் (தலை) மலர்ச்சிக் கவிதைப் படைப்புமுறைக்கான மிகச்சிறந்த ஓர் எடுத்துக்காட்டாகவும் அது திகழ்கின்றது.

பாவ கீதா (உணர்ச்சிப் பாடல்)

"பெருவண்டின் (கோத்தும்பி) முதுகில் ஏறிக்கொண்டு,
கற்பனை என்கின்ற பெரும்புகழானது வந்தது".
கூராக்கப்பட்ட காற்றின் சிறகுகள்,
இயல்பான தன்மையில் மெல்லிசை எழுப்பின.
ஒரு வெளிறிய புன்னகை பளிச்சிட்டுப் பின்
மங்கலாயிற்று.

"என்ன? நீ என்ன சொன்னாய்?"
"தேன்! தேன்!" - பாடும் வண்டு, இவ்வாறு முரல்
ஒலியில் மொழிந்தது!
'ஓம் ' என ஒலிக்கும் சங்கிற்கு மட்டுமே சற்று
தாழ்ந்ததாக இருந்த
அதன் குரலோ, ஒற்றைக் கருத்தில் ஊன்றியுள்ள ஒரு
கவிஞனைப் போல,

அந்த மெல்லிசையில் காணாமற் போயிற்று.

தன் சொந்த கருப்பையின் ஊடிழையைக் கொண்டே
தன் நூலாம்படையை நெய்துகொள்கின்ற ஒரு
சிலந்தியைப் போன்று,
தன்சொந்த, தனித்தன்மை வாய்ந்த விதியைத் தானே
எழுதிக்கொள்கின்ற ஒரு நெற்றியைப் போன்று,
தன் சொந்த நலத்தைத் தானே தேடிக்கொள்கின்ற,
உயிர்க்கின்ற உயிரைப் போன்று!

திருக்கோயில் கருவறையில்,
சுதந்திரமாக எதிரொலிக்கும் குதியாட்டத்தில்
பொங்கியெழுந்து அடங்கி, மீண்டும் பொங்கியெழுந்து
அடங்குகின்ற பண்ணிசைப்புகளைப் போல,
உணர்ச்சி என்கின்ற ஊமை இயந்திரமானது சுற்றிச்
சுற்றிச் சுழன்றது,

படைப்பு என்னும் இறைவியின் முன்பு
எரிந்துகொண்டிருந்த சாம்பிராணிப் புகையானது,
ஒரு நறுமணப் படர்கொடியைப் போன்று, அலை
அலையாக எழுந்தது.
மனமென்னும் அரங்கம், நிரம்பி வழிந்தது;
அன்போ, மலர்ச்சியில் தளிர்த்தது.

(வண்டின்) வயிர வாயால் உறிஞ்சப்பட்ட பூ
ஒவ்வொன்றிலும்
சாறு தீர்ந்துவிட்டது. அந்த மணிநேரம், மந்தமாக
இருந்தது.
ஓ, என்ன நோவு, ஆ என்ன இறப்பு!
பயனுடையதும் பயனற்றதுமான அதன் வாழ்க்கை!

அதனுடைய 'பிறை நிலா' விழியைச்
சிரிக்கின்ற விண்மீன்களின் மீது மின்னொளிபோலத்
தெறித்துக்கொண்டே,
காற்றுடன் சேர்ந்து, கண்ணாம்பூச்சி
விளையாடிக்கொண்டே,
உலகின் எல்லைவிளிம்பு வரையிலும் அது
ஓடிச்சென்றது.

எவ்வாறோ உயிராதாரமான அந்த நூலானது,
உலகியல் வாழ்க்கையெனும் மெல்லிழைத் துணியை
நெய்தது.
அழகோ, காலத்தைத் தோற்கடித்துவிட்டுக் காத்துக்
கொண்டிருந்தது.
நிலைபேறுடைமையோ, இவ்வாறு கேட்டது: "இன்னும்
எவ்வளவு காலத்திற்கு?
இன்னும் எவ்வளவு காலத்திற்கு?"

***சொற்கள் என்னும் சாட்டையால் அடிக்கப்பட்ட
ஒலியின் சுவைமிக்க கூறு,
அதற்கும் சரி மற்றவர்களுக்கும் சரி,
மகிழ்ச்சியெனும் பரிசிலாக இருந்தது,
அது ஒரு பாடல் மட்டுமே, ஆம், பொருளற்றதாய்,
பயனற்றதாய்!***

மூலப் பாடலிலுள்ள முனைப்பு ஆழத்தின் பெரும்பகுதி, மொழிபெயர்ப்பில் இழக்கப்பட்டுள்ளது; ஆனால், பேண்ட்ரே எந்த ஊன்றிய கருத்துவெறியைப் பற்றிப் பேசுகின்றாரோ அதை இந்த நிலையிலும் உணர்ந்துகொள்ள முடியும். தன் சொந்த உடலைக்கொண்டே தன் வலையைப் பின்னிக்கொள்கின்ற சிலந்தி என்கின்ற தோற்றப்படிமம் உள்ளதே, அது முண்டகோபநிடதத்திலிருந்து எடுத்தாளப்பட்டதுதான்; எனினும் அது இசைப்பாடலுக்காக, அகத்தூண்டுதல் பெற்ற ஓர் உருவகமாகும்.

ஸ்பூர்த்தி என்பது, படைப்பு உருவாகுமுறையைப் பற்றிய பேண்ட்ரேவின் கருத்து விவரிப்பில், ஒரு மைய முக்கியத்துவம் வாய்ந்த இடத்தைப் பெற்றிருந்தது. இது தொடர்பாக, அவருடைய கூற்றுகளில் இரண்டை நாம் கவனிக்கலாம்: “ஒரு கவிதையென்பது ஓர் உடனடி அகத்தூண்டுதலின் விளைவேயன்றி, அனுபவத்தின் விளைவு அன்று.” “மேலும், மனத்திற்கும் கண்ணுக்குப் புலனாகும் பொருள்களுக்குமிடையே ஒரு தொடர்பு இருக்கின்றதேயன்றி, கண்ணுக்குப் புலனாகும் பொருள்களுக்கும் ஒரு கவிதையின் பாடுபொருளுக்குமிடையே அன்று. கண்ணுக்குப் புலனாகும் பொருளானது, கவிதையில் இருப்பதில்லை என்பது மட்டுமன்று; எந்த முறையில், கவிதையொன்றின் பாடுபொருளோ அதன் நடையோ முடிவுசெய்யப்படுகின்றது என்பதுகூட, உறுதியாகக் கூறமுடியாத ஒன்றேயாகும். அதேபோன்றதுதான் ரசம் (சுவை) என்பதுங்கூட; ஆனால் அகத்தூண்டுதல் வருகின்றபோது, அனைத்துமே காந்தசக்திப் பரப்பிடத்திற்குள் நுழைந்து, முழுமையான ஒன்றாக ஆகிவிடுகின்றன.” பேண்ட்ரே பேசுகின்ற ஸ்பூர்த்தியானது, சில இந்திய அலங்காரிகாக்கள் குறிப்பிடுகின்ற ‘ரச வேஷம்’ என்கின்ற கருத்துடன் எந்த வகையிலுமே தொடர்புடையதாகத் தோன்றவில்லை. மேற்கத்திய கவிதைக்-கலைக்கு நன்கு பழக்கப்பட்டதான, அகத்தூண்டுதல் என்னுங்

கருத்துத்தான். அதற்கு மூலாதாரமாக இருக்குமெனத் தோன்றுகின்றது. பேண்ட்ரே பயன்படுத்துகின்ற காந்தம் என்கின்ற தோற்றப்படிமத்தை, எலியட் கூறுகின்ற வேதியியல் செயற்பாடு என்கின்ற தோற்றப்படிமத்தோடு ஒப்புநோக்கிக் காண்பது, சுவையானதாக இருக்கும், 'பாவ கீதா'வானது படைப்பு உருவாகுமுறையில் ஒலிக்குள்ள மதிப்பை எடுத்துக்காட்ட, 'மீனாகெட்டு' என்கிற பிற்காலக் கவிதையோ அகத்தூண்டுதல் என்றால் என்ன என்பதை விளக்குவதற்கு உதவிசெய்கின்றது.

கவிதைப் படைப்பு என்பது, சொற்களினாலான ஒருவகைக் கனவுப் படைப்பு என்கின்ற பேண்ட்ரேவின் கூற்று, படைப்பு உருவாகுமுறையின் மற்றொரு கூறினையும் விளக்க உதவுகிறது. அவருடைய பல கவிதைகளைப் பற்றிய வகையில், எடுத்துக்காட்டாக, 'தெலதுவகா' (மிதக்கின்றபோது) என்ற கவிதையைப் பொறுத்தமட்டில், கனவுப் படைப்பென்பது ஒரு துல்லியமான வருணனையாக உள்ளது; ஏனெனில், அவை இக் கவிஞருக்கு முழுமையாகவோ ஒரு பகுதியோ கனவுகளின் மூலமாக வருகின்றன. மிக அதிகமாகக் கருத்தை ஈர்க்கின்ற அவருடைய உருவகங்களுக்கிடையே, கனவும் ஒன்றாகவுள்ளது.

பேண்ட்ரேவின் அழகுணர்ச்சிச் சுவையை வைத்துப் பார்க்கையில், 'பாவம்' என்பது மிகப்பெரிய பொருள்நுட்பம் வாய்ந்த ஒரு கருத்தாகவுள்ளது. அவருடைய விரிவான 'காவியயோகா'வில் 'பாவம்' என்பது தோன்றக் காணோம்; ஒருவேளை, அது ரசம் (சுவை) என்னும் கருத்தின்கீழ் உட்படுத்திக் குறிப்பிடப்பட்டிருக்கக்கூடும்; ஆனால் அதைப் பற்றிப் பிற இடங்களில் அவர் எழுதியுள்ளார் எடுத்துக்காட்டாக, பின்வரும் கூற்றினைக் கருதிப்பாருங்கள்: "கவிதை என்பது பாவத்தின் அனுபவமும் வெளிப்பாடும் ஆகும். பாவத்தின் நரம்புகள் ஒலிக்கப்படும்போது, சொல்லும் பொருளும் குறியீடும் ஒரு மைய இடத்திற்குள் நுழைகின்றன; உடனே, படைக்கப்படும் பொருளானது தன் வடிவத்தைப் பெற்றுவிடுகின்றது..." கவிதைப் படைப்பு என்பது ஒரு 'யோகம்' என்கின்ற கருத்தும், கவிஞருக்கு உடன்பாடானதேயாகும் என்றாலும், அதை வடிவமாகக் காண்பதற்கு, நோக்க வகையிலான ஒரு பயனும் உள்ளது. பேண்ட்ரே, படைப்பு உருவாகுமுறையைப் பற்றியே கூட

ஏராளமான கவிதைகளை எழுதினார். இவை, அவருடைய உரைநடைக் கூற்றுகளை விடவும் மிகமிக ஆழமான நுண்ணறிவுத் திறத்தை வழங்குகின்றன. 'கண்ணா காணிகெ' (கண் பார்வை), 'சப்த கலா' (ஏழு கலைகள்), 'நவ விசார்கா' (புதுப் படைப்பு), 'ஹெரிகே' (ஈன்றெடுத்தல்) போன்ற கவிதைகளை என் மனத்தில் வைத்தே இதைக் கூறுகிறேன்.

பேண்ட்ரேவின் அழகுணர்ச்சிச்சுவையிலுள்ள ஒரு வேறுபட்ட கூறு என்னவெனில், 'சாஹ்ரிதயா'வின் அல்லது வாசகர்-திறனாய்வாளரின் மதிப்பினை அது அறிந்திருப்பது தான். கவிஞனுக்கும் திறனாய்வாளனுக்குமிடையே உள்ள தொடர்பு பற்றிய அவருடைய ஆய்வுரையில் இரு கருத்துகள் முனைப்பாக நிற்கின்றன: முதலாவது, கவிதைப் படைப்பில் கவிஞனுடன் திறனாய்வாளன் நிலைநிறுத்த வேண்டிய 'சக யோகம்'; இரண்டாவது, கவிஞனுக்கும் வாசகருக்குமிடையே ஒரு பாலமாக இருக்கவேண்டிய அவனுடைய பங்குபணியாகும். "காட்டுவதற்குள்ள ஆற்றலும் அத்துடன் காண்பதற்குள்ள ஆற்றலும் - ஆக இவை இரண்டும், கற்பனைத் திறனின் கூறுகளாகும். இவற்றில் முதலாவது ஆற்றலைக் கவிஞனும், இரண்டாவது ஆற்றலைத் திறனாய்வாளனும் பெற்றிருக்கின்றனர்." இந்தக் கருத்துகள், 'நாக்கு தந்தி' (நான்கு நரம்புகள்) என்னும் நூலில் சேர்க்கப்பட்டுள்ள 'ஹெரிகெ' எனும் கவிதையில் ஒரு சிக்கலான படிம வடிவத்தை மேற்கொள்கின்றன:

ஈன்றெடுத்தல்

யாருமறியாத,
பெருமுளைப் பிறங்கொளியின் கதிரொன்று,
வண்ணத்தின் மேல் வண்ணமாகக் கதிர்ச்சிதர்வு பெற்றது;
செவிக்கான ஓர் அணிகலன்.

ஞானி, இதயத்தை மூடியிருந்த
மேலுறையை அகற்றினார்.
"லூசிகா! லூசிகா!" என்று அவர் அழைத்து,
நரம்புகள் நிறைந்த சிப்பினைத் தட்டினார்:
'அறிந்திடு - இருந்திடு - பெருகிப் பாய்ந்திடு!
'ஹர ஹர! ஹரி ஹரி!'

திருகுசுருளாக இயங்கிப்
புவிமீது இறங்கிவந்து,
"இந்தக் கணமாயினும் அல்லது பிற எந்தக்
கணமாயினும்,
அனைத்தும் ஒன்றேதான்!" என்றார் அவர்.

அங்கே சொல்லானது,
வியப்பினில் மூழ்கி
மோனத்தின் மடியில் உறங்கியது.

சுவைஞனே, வா! தொடக்கச் சிக்கல் அகற்று.
இருட்டினைக் கொல்.
பகீரதத் தேரின்
வலவனே (சாரதியே), நீதான்!
இப் பயணம், தடங்கலற்றதாகவும்
உடல்நலனுக்கு உகந்ததாகவும் கடுவிரைவற்றதாகவும்
இருக்கட்டும்.
வானத்து மென்மையில் ஒன்றிரண்டு நடனமும்
நிகழட்டும்.
உறுதியாக, இது ஒரு புனிதச் செயலே!

வேள்வி இயற்றுபவர்,
தீயின் புகழ்மொழியைப் பெறுகின்றார்.
மிதியடிப்பாதை முழுவதும் நறுமணம் நிறைந்ததாகவுள்ளது.
இது ஒரு கந்தருவப் பொன்னுலகா?
அல்லது மென்னயமற்ற பேச்சில் தோன்றியதோர்
உலகியல் படைப்பா?

பிறங்கொளியின் இயக்கம், பெண்ணொருத்தி
ஆடையின்
மடிப்புகளைப் பின்தொடர்ந்து செல்கின்றது.
அர்த்தமும் சப்தமும் (பொருளும் ஒலியும்)
சந்தியில் சந்திக்கின்றன. உயிருடன் இருக்கின்ற
உணர்வினை உருவாக்கிட!

இந்தக் கவிதையின் மையத்திலுள்ள பகீரதன் என்னும் தோற்றப்படிமமானது, பேண்ட்ரேவின் கவிதைகளிலுள்ள, கம்மிய

தொனியுடன் கேட்கப்படும் மூலப் படிவத்தின் மேற்சுரங்களைப் பெற்றிருக்கின்றது. இங்கே, தேரானது கீழே புவிக்கு இறங்கிவருகிறது என்பதுதான் கவிதை. கவிஞன் தான், பகீரதன். அதை விண்ணிலிருந்து கீழே கொண்டுவருவதற்கான ஆற்றலை வளர்த்துக்கொண்டிருக்கின்ற ஞானியே, அப் பகீரதன் திறனாய்வாளன் தான், தேரோட்டி (வலவன்) அவன் தேரின் இயக்கத்தை நெறிப்படுத்துகின்றான்; அதை, பொது அறிவுத்திறம் என்னும் இலக்கை நோக்கிக் கொண்டுசெல்கின்றான். 'ஹெரிகே'வில் சுட்டியங்கூறப்படும் கவிதை வகையானது, பாவ கீதாவும் அன்று; இசைப்பாட்டும் அன்று; ஆனால் மந்திரமே ஆகும்; அதாவது, 'Future Poetry' என்னும் நூலில் ஸ்ரீ அரவிந்தர் குறிப்பிடுகின்ற 'உட்பாய்வு' (விரைந்த உள்நுழைவுக்) கவிதையேயாகும்.

> "மந்திரமானது, மனத்தின் மூலமாகப் பிறக்கின்றது; அதன் பின்னர் எவரைப் பற்றிக் காணப்பட்ட உண்மையானது, ஒரு முகமாக இருக்கின்றதோ அல்லது ஒரு வடிவமாக இருக்கின்றதோ, நிலைபேறுடைய அந்தக் கடவுளின் இறைமைத்தன்மை என்னும் ஒரு தேராக, சிந்திக்கின்ற மனத்தால் உருவாக்கப்படுகின்றது அல்லது முகமூடியினால் உருமாற்றப்படுகின்றது".

'பிறப்பு', 'தேர்' ஆகிய இரண்டு தோற்றப்படிமங்களுமே, மேலே எடுத்துக்காட்டப்பட்ட கவிதையில் உள்ளன என்பதைக் கவனிக்கும்போது, அது சுவையானதாக உள்ளது.

பகுதி - IV

பாடகராக, இக் கவிஞர் : முதலாவது (தலை) மலர்ச்சி

நோவினைத் தாங்க வலுவற்ற பாவமானது,
கவிஞனிடமும் கவிதையினிடத்தும்
சுதந்திரத்தை அனுபவிக்கின்றது.

– அம்பிகாதனயதத்தர்

மரபுவழிப்பட்ட முறையில்தான் பேண்ட்ரே தன் கவிதை வாழ்க்கையைத் தொடங்கினாரென்றாலும், புதிய திசைகளையும் ஊழ்(விதி)களையும் தேடுவதென்பதும், ஏற்கெனவே தொடங்கிவிட்டிருந்தது. 'ஹசி ஹம்பாலா' (செப்பமற்ற உயர்வேட்கை) எழுதப்பட்ட 1919ஆம் ஆண்டிலேயே, தன் சொற்ப சாதனை அவருக்கு நிறைவளிக்கவில்லை என்பதோடு, அதன் தரங்குறித்தும் அவருக்கே ஐயமும் இருந்தது என்பதைப் பின்வரும் அடிகள் தெளிவாகச் சுட்டிக்காட்டுகின்றன:

இந்தப் பிச்சைக்காரப் பாடல்கள்
போதும், போதும்;
ராஜ பாடல்களின் ராஜாங்கங்களை
நான் கட்டியாள வேண்டும்.
வேறு எதுவுமே எனக்கு ஒரு பொருட்டன்று.

1924இல் எழுதப்பட்டவையான 'கோகிலே' (குயில்) கவிதையிலும், 'ஓ, ஹடே!' (ஓ, பாடலே!) கவிதையிலும், தன் கவிதை உயர்வேட்கைகளை அவர் மேலும் வெளிப்படுத்தியுள்ளார். நிஜகுண சிவயோகியின் பாடல்களில் ஒன்றைப் பார்த்துத்தான் 'கோகிலே' எழுதப்பட்டுள்ளது. அப் பாடல்களும், குயில் என்னுங் குறியீட்டைப் பயன்படுத்தியவைதாம்; ஆனால் குறியீடு மட்டுமே வேறாகவுள்ளது. நிஜகுணாவின் கவிதையில், குயிலானது, மனத்திற்கான ஓர் உருவகமாக உள்ளது; ஆனால் பேண்ட்ரேவின் கவிதையிலோ, குயிலுக்குப் பதிலாக 'பிரதீப கோகிலா' உருவகமாக உள்ளது; இது, கற்பனைக்கான ஒரு குறியீடு ஆகும். குயிலானது காதலைப் பற்றிப் பாடவேண்டும் என்றும், வால்மீகி, சுகா ஆகியோரிடமிருந்து அகத்தூண்டுதலைப் பெற்றுக்கொள்ள வேண்டும் என்றும் கவிஞர் விரும்புகின்றார். அக் கவிதையை விட அதிக முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததான 'ஓ, ஹடே!' எனுங் கவிதை, கவிஞரின் உயர்வேட்கைகளை இன்னும் விரிவாகவும் இன்னும் சக்திவாய்ந்த வகையிலும் தெளிவாக ஒலிக்கின்றது. தன் கவிதையானது, கன்னடக் கவிதைப் பாரம்பரியம் முழுவதையுமே ஈர்த்துக்கொள்ள வேண்டுமென்றும், செறிந்த வளம், நல்லது செய்வதற்கான ஆற்றல், மாற்றத்தைக் குறித்த அகக்காட்சி, கவிதை நேர்மை, அன்பு, வாழ்க்கையை உயர்த்துவதற்கான திறல் ஆகிய அதன் உயர்பண்புகளை மீட்டுப்பெற வேண்டும் என்றும் அவர் விரும்புகின்றார். தான் உருவாக்க விரும்புகின்ற ஒரு கவிதை நடையின் தன்மையானது, புறத்தூண்டுதலின்றித் தானே எழுவதாக - உயிர்ப்பூட்டுவதாக இருக்கும் என்பதையும் அவர் சுட்டிக்காட்டுகின்றார்.

அக் கவிதையின் இரு பாடற்பகுதிகளின் மொழிபெயர்ப்பினை இங்கே நான் எடுத்துக்காட்டுகின்றேன்:

நீ பாடித்தான் ஆகவேண்டுமெனில்,
நிறுத்தாமல் அடிக்கின்ற மழையைப் போலப் பாடு.
உன்னாலே முடியுமென்றால், இப் புவியை,
முடிவே இல்லாத அகல்பரப்பாக மாற்றிவிடு.

நீ விதைத்துத்தான் தீரவேண்டுமெனில், நொறுங்கிய
விண்மீன்களை விதைத்துவிடு;
ஆனால் முத்துக்களையும் இரத்தினங்களையும்
விதைத்து மண்ணைப் பாழாக்கி விடாதே.

தெய்வங்களின் அன்பைப் பெறவும், அவற்றின் பாராட்டினை ஈட்டவும், ஆன்மா, மேகங்களின் விளையாட்டு வெளியைச் சென்றடையட்டும்!

கரி (1932), *மூர்த்தி மட்டு காம கஸ்தூரி* (1934), *சகி கீதா* (1937), *உய்யாலே* (1938), *நாத லீலே* (1938), *மேக தூதா* (1943), *ஹாடு பாடு* (1946), *கங்காவதாரணா* (1951) - ஆகிய எட்டுக் கவிதைத் தொகுதிகளை வெளிக்கொணர்ந்த முதலாவது (தலை) மலர்ச்சிக் கால ஆண்டுகளின்போது, பேண்ட்ரே தழுவிய, முதன்மையான கவிதை வெளிப்பாட்டு முறையானது, உணர்ச்சிப்பாடல் வகையைச் சேர்ந்ததாக இருந்தது. இந்த வகையை, 'இதுதான், கவிதை வடிவத்தைப் படைத்த மூலப் படைப்பாளி - உள்ளார்ந்த படைப்பாளி' என்று ஸ்ரீ அரவிந்தர் கூறியுள்ளார். அவர் பல்வேறு வியத்தகு உணர்ச்சிப்பாடல் வகைகளை, தம் பாடல்களில் ஒன்றில் அவர் கூறியுள்ளவாறு, "ஒரு நூறு மரங்களில் ஒரு நூறு ஒலிகளை" உருவாக்கினார். உணர்ச்சிப்பாடலுக்கு பேண்ட்ரே இட்ட பெயர், '*பாவ கீதா*' என்பதாகும். ஸ்ரீ அரவிந்தர், உணர்ச்சிப்பாடல் எது என்பதைப் பின்வருமாறு வருணிக்கின்றார்:

> "உணர்ச்சிப்பாடல் என்பது, ஆன்மா அனுபவிக்கும் மேம்பட்ட உணர்ச்சி நிலையின் ஒரு கணப்பொழுதாகும்; சில வேளைகளில், காற்றுவெளிக் கழிபேருவகையின் ஒரு நொய்ம்மையிலோ, அல்லது மனத்துயரின் அல்லது மகிழ்ச்சியின் அல்லது இரண்டுங்கலந்த மனக்கிளர்ச்சியின் கிளர்ச்சி தூண்டும் ஒரு களிவெறியிலோ, ஒரு விரைவான துயரார்ந்த இறும்பூது நிலையிலோ, அக் கணப்பொழுதானது மிகக் குறுகியதாக இருக்கக்கூடும்; அல்லது சில வேளைகளில், நீள்வுற்றதாகவும் திரும்பத் திரும்ப நிகழ்வதாக அல்லது அதே தொனியை (இசைக்குறியீட்டை) மாற்றுவதாகவும் அக் கணப்பொழுதானது இருக்கக்கூடும்; அல்லது சில வேளைகளில், அக் கணப்பொழுதிலிருந்து தொடங்குகின்ற அல்லது அதன் மைய நோக்கம் குறிப்பாகத் தெரிவிக்கின்ற பிற கணப்பொழுதுக்கான நீடித்த தொடர்ச்சி வரிசையில் தன்னையே இணைத்துக்கொள்வதாகவுங்கூட இருக்கக்கூடும். அது முதலில், தானாகவே வெளிவருகின்ற ஓர்

இசையாகவோ அல்லது எளிய மெல்லிசைகளாகவோ தான் இருக்கின்றது; அதை ஆவியானது மகிழ்ச்சியோடு கேட்கின்றது; கேட்டு, தன்னைக் கண்டறியும் ஆற்றலுக்கு உள்ள, அல்லது முன்நினைவுத் தொடர்புக்கு உள்ள மயக்குமாற்றலால் அதை நிலைபேறுடையதாக ஆக்கிவிடுகின்றது. உணர்ச்சிப்பாடல் உருவான ஆவியானது, ஒன்று, பாடலின் தெளிவான தன்விருப்ப நிலைகளைப் பெற்று நிறைவுகொண்டுவிடலாம்; அல்லது தன் விருப்பப்படி, சிந்தனையால் அப் பாடலின் படிநிலைகளை அழுத்தி அடக்கி, தியான கணப்பொழுதாக அதை மாற்றிவிடலாம்; அல்லது பெருஞ்சிறகுகள் அமைந்தனவாய் ஒரு வீர காப்பிய உயர்நிலையையும் மேற்கொள்ளலாம்; அல்லது ஒரு செயல்நடவடிக்கையின் அடுத்தடுத்த கணப்பொழுதுகளையோ, இதயத்திற்கு இதயம், மனத்திற்கு மனம், ஆன்மாவுக்கு ஆன்மா செய்யும் எதிருணர்ச்சிக் குறிப்புகளையோ உணர்ச்சிப்பாடல்களாக்கி, மனோநிலை, கருத்து, உணர்வு ஆகியவற்றின் குறிப்பீடுகளுக்கும் எதிர்க் குறிப்பீடுகளுக்குமிடையே ஊடாடி, உணர்ச்சிப்பாடல் விதை ஒன்றை அல்லது நாடகத்தின் ஒருமுகச் சிந்தனையை உருவாக்கக்கூடும். அது எல்லைவீச்சில் மிகமிக விரிவானதாக இருப்பதால், அதாவது, கவிதை வகைகள் அனைத்திலுமே, வடிவத்திலும் சரி, நோக்கத்திலும் சரி, அதுதான் மிக்க இசைவிணக்கம் உடையதாக இருப்பதால், இன்னும் ஒரு நிலையான, வெளிப்படையான, விரிவான பேச்சினையும், இன்னும் ஒரு தாராளமான கட்டமைப்பினையும் ஏற்றுக்கொண்டு, அந்த வகையிலிருந்து மற்ற கவிதை வகைகள் வளர்ந்திருக்கின்றன."

கன்னட மரபைச் சேர்ந்த பம்பா, ரண்ணா, நாகசந்திரா ஆகிய பிற பெருங்கவிஞர்களைப் போன்றோ, தன்காலக் கவிஞரான குவெம்புவைப் போன்றோ இல்லாமல், பேண்ட்ரே பெருங்காப்பியம் (மகாகாவியா) என்கின்ற வடிவத்தை முயன்று பார்க்கவில்லை. அதை ஓர் எல்லைவரம்பாகவும் அவர் கருதவில்லை. "வேத ரிக்குகளைப் பற்றி என்ன சொல்கின்றீர்கள்? அவை மகா காவியங்களைவிடத் தாழ்ந்தவையா என்ன?" என்று அவர் கேட்டார். பேண்ட்ரேவின் கவிதைகளிலுள்ள பாடுபொருள் வீச்செல்லையானது, தற்காலக் கன்னடத்து

இலக்கிய வரலாற்றில் ஈடு இணையற்றதாகும். சமூகம், ஆன்மிக வேட்கை போன்ற சில பாடுபொருள்கள், அவருடைய கவிதை வாழ்க்கையின் எல்லா காலகட்டங்களுக்குமே பொதுவானவையான இருக்க, சில பாடுபொருள்களோ, முதலாவது (தலை) மலர்ச்சிக் காலத்தின் தனித்தன்மை வாய்ந்த கவிதைகளாக உள்ளன. இவை, முந்தைய அதிகாரமொன்றில் ஏற்கெனவே நான் குறிப்பிட்டிருந்தவாறு, 'வாத்சல்யா', 'சிநேகா', 'பிரேமா', 'பிரகிருதி', 'சமஷ்டி' ஆகியவையாகும். இவை ஒவ்வொன்றையும் பற்றிச் சற்று விரிவாகக் காண்போம்:

பேண்ட்ரே, தாகூரின் குழந்தைப் பாடல்களால், குறிப்பாக, 'பிறை நிலா' எனும் பாடலால் பெரிதும் ஈர்க்கப்பட்டார். அவற்றின் தாக்கம் அவருக்கு ஏற்பட்டது. ஆனால், 'கருலினா வசனகளு' (காதற் கவிதைகள்) என்னுந் தலைப்பின்கீழ் 'உய்யாலே'வில் பெரும்பகுதி தொகுக்கப்பட்ட அவருடைய குழந்தைப்பாடல்களோ, விரிவான வீச்செல்லையைப் பெற்றவை. தாகூரின் கவிதைகளில், குழந்தைகளின் உலகத்திற்கும் பெரியவர்களின் உலகத்திற்குமிடையே பெரும்பாலும் காணப்படும் முரண்பாடு, பேண்ட்ரேவின் கவிதைகளில் வரம்புக்குட்பட்டே காணப்படுகின்றது. அதிலும் 'இரடு சித்திரா' (இரண்டு படங்கள்), சுக துக்கா (இன்பமும் துன்பமும்) ஆகியவற்றைப் போன்ற சில கவிதைகளில் மட்டுமே காணப்படுகின்றது. இந்தக் கவிதைகளிலுங்கூட, அவை இரண்டிற்குமிடையே தொடர்ச்சியற்ற நிலை எதுவுமில்லை

பேண்ட்ரேவின் குழந்தைப் பாடல்களில், குறைந்தது மூன்று முக்கியமான பாடுபொருள்கள் உள்ளன: (1) குழந்தையின் புதிர் அல்லது மறைபொருள், (2) தாய்-சேய் உறவு, (3) குழந்தையின் மூலமாக, வயது வந்தோருக்கு வருகின்ற உண்மை வெளிப்பாடு - ஆகியவை. இவை ஒவ்வொன்றும் பல அடுக்குநிலைகளைப் பெற்றிருக்கின்றது எடுத்துக்காட்டாக, குழந்தையின் மறைபொருளானது, குழந்தையின் அழகாகவோ, அதன் விளையாட்டுத்தனமாகவோ, அதன் உள்ளார்ந்த வியப்புணர்வாகவோ, அதன் இன்கனிவாகவோ, அதன் கனவுகளும் மனக்கண் வடிவங்களுமாகவோ, அதன் தனி இயல்பான தன் இன்பந் துய்ப்பாகவோ, தன்னை வெளிப்படுத்திக்கொள்ளக்கூடும் இந்தத் தொகுதியில் வரும் மிகச்சிறந்த கவிதைகளுக்கிடையே வருபவை,

'சலுவா' (அழகிய குழந்தை), 'பாத்தரகிட்டி பக்கா' (வண்ணத்துப் பூச்சியின் சிறகுகள்) ஆகியவையாகும்.

பேண்ட்ரே, பிருந்தாவனத்தைப் பார்த்துவிட்டு வந்த பின்னர், 'சலுவா'வை எழுதினார். இக் கவிதை முழுவதிலுமே பிருந்தாவன உணர்ச்சி நிரம்பி வழிகின்றது. இந்தப் பாடலை ஒரு 'கோபி' பாடுவதாக உள்ளதானது, மிகவும் பொருத்தமானதாக இருக்கிறது. தன் பாடல்களின் ஓசை அழகிற்கு, பேண்ட்ரே பெயர்பெற்றவராவார்; அவற்றின் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்புகளோ, தாகூரின் பாடல்களின் மொழிபெயர்ப்புகளைப் போன்று நிறைவு தராதனவாகவே இருக்க முடியும். ஏறத்தாழ ஒத்திருக்கும் வகையில் மொழியெர்த்துப் பார்க்க நாம் முயலலாம்; அவ்வளவே...

அழகிய ஆண்குழந்தை

இந்த அழகிய ஆண்குழந்தை யாராக இருக்கக்கூடும் ?
தன்மனம் போகும் போக்கிலான மகிழ்ச்சியில், அவன், தானாகவே
எல்லாப் பக்கங்களையும் சுற்றிச்சுற்றிப் பார்க்கின்றான்.

1

அவன் சிரிப்போ, ஒரு மன விளையாட்டு;
அவன் கண்ணோ, ஒரு மகிழ்ச்சியான தோட்டம்;
நான்காம் பிறைநிலாவுக்கு இணையாகத் தானும் ஒரு பிறைநிலாவை அவன் வைத்திருக்கின்றான்.
கவினார்ந்த அவனுடைய புருவத்தைக் கவனியுங்கள்,
நான்காம் பிறைநிலா, கீழ்நோக்கி ஊடாகப் பார்க்கிறது;
இந்த அழகிய ஆண்குழந்தை, யாராக இருக்கக்கூடும்?

2

முடி, அவன் முகத்தில் வளரத் தொடங்கவில்லை,
ஆம், இன்னும் வளரத் தொடங்கவில்லை.
அவனுடைய பிஞ்சு இதழ்களிலிருந்து வழிகின்ற பால்,
இன்னும் துடைக்கப்படவில்லை,
ஆம், இன்னும் துடைக்கப்படவில்லை.
பெண் பித்து அவனைத் தொடவில்லை;
ஆம், இன்னும், இதுவரையிலும் தொடவே இல்லை.

3

அவனுடைய வலக்கரமோ, மென்தூவி நிறைந்த ஒரு
திண்டினைப் போன்று
மென்மையாக உள்ளது;
நம்பிக்கை எனும் எழுச்சிஉணர்வைத் தூண்டுவதாக
உள்ளது.

அவனுடைய அகன்ற மார்பினைப் பாருங்கள்:

பார்த்து, தங்களையே அதன்பால் இழந்துவிடுகின்ற
கண்களுக்கு,
அது ஒரு சிறைக்கூடமே!

சொல் தோழி, அவன் காமனே அல்லவா?
அல்லது இன்னும் பால் குடிக்கின்ற ஒரு குழந்தையா அவன்!

இந்த அழகிய ஆண்குழந்தை, யாராக இருக்கக்கூடும்?
தன் மனம் போகும் போக்கிலான மகிழ்ச்சியில்,
அவன் தானாகவே,
எல்லாப் பக்கங்களையும் சுற்றிச்சுற்றிப்
பார்க்கின்றான்.

இந்தக் கவிதையின் தொடக்க அடிகள், குழந்தையின் தன்மகிழ்ச்சித் துய்ப்பு பற்றிய ஒரு சிறு சாடைக்குறிப்பைத் தாங்கியுள்ளன. ஸ்ரீ சங்கர பகவத்பாதாள் அவர்கள் 'பால' என்பதிலிருந்துதான் 'பால்யம்' என்பது வந்ததெனக் கூறிப் பின்வருமாறு சொல்கின்றார்: 'பால்யம் நாமா ஆத்ம வித்யாயா சேஷ விஷய திருஷ்டி திரஸ்கரணம்!' கவிதை மேலே செல்லச் செல்ல, இந்த சாடைக்குறிப்பு, கூடுதலான அர்த்தத்தைத் திரட்டுகின்றது. முதலாவது பாடற்பகுதியானது, அண்ட-வெளியின் ஒரு தோற்றப்படிமமான குழந்தை நிலா என்கிற வகையில், குழந்தையின் அழகை வருணிக்கின்றது. இரண்டாவது பாடற்பகுதியோ, அவ் வருணனையைத் தொடர்கின்றது; ஆனால் கருத்துக் கண்ணோட்டம் யாதெனில், ஆண் கவர்ச்சியை அனுபவித்திருக்கின்ற ஓர் இளம்பெண்ணினுடையதாகவுள்ளது. குழந்தையின் அழகு, வாலிபத்தின் கவர்ச்சியினின்றும்

வேறுபட்டது என்று அறிந்ததும் அவள் மகிழ்ச்சி கொள்கின்றாள். குழந்தைக் காமனை அறிமுகப்படுத்துகின்ற இறுதிப் பாடற்பகுதியானது, எதிர்காலத்திற்கான நம்பிக்கை உறுதிகளை ஏந்தி 'கோபி'க்கு நீட்டுகின்றது. இந்த அடிகளிலே, சிற்றின்பப் பாடல்களுக்குரிய ஒரு சாடைக்குறிப்பு உள்ளது. ஆனால் குறிப்பிடப்படுவது எதிர்காலத்தைப் பற்றியதாக இருப்பதாலே, குழந்தைக்கு அடையாளமாகவுள்ள அறியாமைத்தனத்தின் தோற்றப்படிமத்தை அது கெடுத்துவிடவில்லை. இந்தப் பாடலை எழுதுகின்றபோது, எடுத்துக்காட்டாக ஹரிதாசர்களின் பாடல்களையும் புரந்தரரின் 'லலிசிதாலு மகனா'வையும் பேண்ட்ரே தன் மனத்தில் வைத்திருந்திருத்தல் கூடும்.

'பாத்தரகிட்டி பக்கா' (வண்ணத்துப் பூச்சியின் சிறகுகள்) எனுங் கவிதை, கேசவ சூதரின் 'பூல் பக்காரு' (1892) எனுங் கவிதையிலிருந்து ஒரு சாடைக்குறிப்பை எடுத்திருந்திருத்தல் கூடும். ஆனால் இவ் விரு கவிதைகளுக்குமிடையே உள்ள ஒற்றுமை, ஓர் உரையாடலைக் குறிப்புணர்த்துகின்ற தொடக்கப்பகுதியில் மட்டுமே காணப்படுகின்றது. டோரு தத் (Toru Dutt) மொழிபெயர்த்த காவ்ட்டியரின் (Gautier) கவிதையிலும் வருகின்ற வண்ணத்துப்பூச்சி, பேண்ட்ரேவிடம் தொடர்ந்து காணப்படும் ஒரு தோற்றப்படிமமாகும் அது, மறுபிறப்புக்கான குறியீடாக வருகின்றது.

வண்ணத்துப்பூச்சியைக் கண்டதுமே குழந்தையை உடனடியாக ஈர்ப்பது எதுவெனில், அது பெற்றிருக்கின்ற பச்சை, மஞ்சள், பொன், வெள்ளை, சிவப்பு, கருப்பு ஆகிய வண்ணங்களின் வளம்தான் இந்த வண்ணங்கள், குழந்தைக்கு ஏற்கெனவே பழக்கமாகியுள்ள பொருள்களின் மூலமாக, அதாவது, ஒரு பெண்ணின் அன்றாட ஒப்பனைக்குரிய பொருள்களான பொன்-வெள்ளி அணிகலன்கள், மஞ்சள், குங்குமம், 'கஜால்' ஆகியவற்றின் மூலமாக உணர்ந்துகொள்ளப்படுகின்றன.

வண்ணத்திற்கு மேலே வண்ணம்,
நடுவினிலே
ஒரு மயிலிறகின் கண்.

வண்ணங்களுடன் சேர்த்து, குழந்தையானது, சிறகுகளின் நொய்ம்மைத் தன்மையையும் சுவைத்து அனுபவிக்கின்றது.

பாலேடுபோல் படருகின்ற
காற்றைக் கொண்டு
புனையப்பட்டவையா இவை?

என்று அவன் வியக்கின்றான். அவற்றைத் தொடுவதற்கும் அவன் அஞ்சுகின்றான். ஏனெனில், அவை சிதைந்துவிடுமே என்பதால்!

அடுத்துவரும் பாடற்பகுதிகளில், வண்ணத்துப்பூச்சியின் விளையாட்டுத்தனமான செயலைக் கவிஞர் வருணிக்கின்றார். அது, குழந்தைகளின் விளையாட்டுத் தன்மைக்கும் பொதுவானதுதான். இக் கவிதை, இயற்கையின் மந்திர உலகமொன்றை உருவாக்குகின்றது; அதில், மனிதனை விலக்கிவிடவில்லை.

இயற்கைக்கு அப்பாற்பட்ட ஒரு தெய்விக நம்பிக்கை பற்றிய குறிப்புடன் இக் கவிதை முடிவடைகின்றது:

தோன்றுகிறாய்; ஆனால்
தோன்றுமிடந்தான் எதுவென்று தெரியவில்லை.
காற்றுடன் இரண்டறக் கலந்துவிட்டாய்;
இப்போது நீ எங்கே புறப்பட்டுச் செல்கின்றாய்?
இந்திரனின் நந்தவனத்திற்கா, பொன்னுலகத்
தோட்டத்திற்கா?

இந்தத் தொகுதியிலுள்ள, வெற்றியடைந்த பிற கவிதைகளில், 'மங்கலா', 'அலௌகிகா', 'சந்திரா', 'தில்லானா' ஆகியவை உள்ளடங்கும்.

பேண்ட்ரேவின் குழந்தைப் பாடல்களில் பல, தாய்-சேய் கருத்தையே (எப்போதாவது தந்தை-சேய் கருத்தை) மையக் கருத்தாகக் கொண்டுள்ளன என்பதை முன்கூட்டியே கூறிவிடலாம். 'ஆஷே-நிராஷே' (நம்பிக்கையும் மனமுறிவும்), 'அவரேனு பல்லாரு' (அவர்களுக்கென்ன தெரியும்?), 'மோல்' (மார்பகங்கள்), 'யாரிகு ஹெலோனு பியாடா' (எவரிடமும் நாம் சொல்ல வேண்டாம்!), 'சஞ்சேய ஜாவிகே' (மாலையில்) - ஆகியவை இந்த வகைக் கவிதைகளாகும். இவற்றிலே, பல காரணங்களால், 'யாரிகு ஹெலோனு பியாடா' என்பது தனித்தன்மை வாய்ந்ததாகவுள்ளது. பெரும்பாலும் இந்தக் கவிதையைக் காதற் கவிதையெனத் தவறாகக் கருதிப் படிக்கப்படுகின்றது; ஆனால் பேண்ட்ரே அவர்களே எங்களிடம்

கூறியுள்ளவாறு, அது ஒரு குழந்தையை நோக்கிக் கவிஞர் பாடியதாகும். தன் முதிய அகவையில் பேண்ட்ரே எழுதியுள்ள 'பால்ய காண்டா' எனுங் கவிதையிலும் சரி, பிற இடங்களிலும் சரி, தன் விருப்பப்படி குழந்தையின் உலகிற்குள் மெல்ல நுழைந்து, கடந்தகால உணர்வுகளை அவற்றின் தூய தன்மையோடு அவரால் மீட்க முடியும். 'யாரிகு ஹேலோனு பியாடா'வைச் சுருக்கமாகக் காண்போம்:

எவரிடமும் நாம் சொல்ல வேண்டாம்!

பறக்கின்ற குதிரையொன்றின்
முதுகில் அமர்ந்தே,
நெடுந்தொலைவு, ஆம், நெடுந்தொலைவிற்கு நாம்
செல்வோம்;
எவரிடமும் நாம் சொல்ல வேண்டாம்!

பூக்களும் கனியும் நிறைந்த
வனப்பான ஒரு தோட்டத்திற்குள் நாம் நுழைவோம்;
ஆங்கே எதையாவது நாம் உண்போம்;
அதன் பெயரை எவரிடமும் நாம் சொல்ல வேண்டாம்!

ஒன்றாகச் சேர்ந்து நாம் ஆடுவோம்,
குதிப்போம், பறப்போம், வளைவோம்,
சோர்வே இன்றி விளையாடுவோம்;
ஆனால் எவரிடமும் நாம் சொல்ல வேண்டாம்!

மல்லிகைக் கொடிப்பந்தரின்கீழ் அமர்ந்து,
கன்னத்தோடு கன்னம் தொட்டுக் கொண்டிருக்க,
மென்மையான இசை ஒன்றைத் தாழ்குரலில் நாம்
பாடுவோம்;
ஆனால் எவரிடமும் நாம் சொல்ல வேண்டாம்!

ஆங்கே சிறு பாம்புகளாக இருப்போம் நாம்;
படமெடுத்தாடுவோம்!
அது யாவுமே புல்லும் பூக்களுமாகவே இருக்கும்;
ஆனால் எவரிடமும் நாம் சொல்ல வேண்டாம்!

***உறக்கத்தில் நம் உடல்களைக் கழற்றி எறிந்துவிட்டுக்
கனவுகளின் நகரத்திற்கு
மோனமாக நாம் செல்வோம்;
எவரிடமும் நாம் சொல்ல வேண்டாம்!***

குழந்தைப் பருவத்தைக் குறிக்கும் சாடைக்குறிப்பானது, இக் கவிதையில் ஒரே ஓரிடத்தில், அதாவது, ஐந்தாவது பாடற்பகுதியில் தான் வருகின்றது; ஆனால் இது முக்கியமானது; ஏனெனில் குழந்தைப் பருவத்திற்குத் திரும்பவேண்டுமென்கின்ற கவிஞரின் விருப்பத்தை அது குறித்துக்காட்டுகின்றது. பழங்களும் பூக்களும் மல்லிகைக் கொடிப்பந்தரும் பசுஞ்செடிகொடித் தொகுதியும், கனவுலகத்தின் செழிப்பான புலனுணர்வுக் கவர்ச்சியைக் குறிப்பாக உணர்த்துகின்றன. ஆனால் இந்த உலகில் நுழைவதற்கு, உருமாற்றமொன்று தேவையாகின்றது. இந்த கவிதையின் ஆற்றலே, அது உருவாக்குகின்ற கனவு உலகத் தோற்றத்திலும், ஓசை அமைப்புகளிலும்தான் அடங்கியிருக்கின்றது; அவ் வோசை அமைப்புகளைப் பற்றி, மொழிபெயர்ப்பில் ஒரே ஒரு சாடைக்குறிப்புத்தான் உள்ளது.

பேண்ட்ரேவின் குழந்தைப் பாடல்களின் மூன்றாவது முக்கியமான பாடுபொருளானது, குழந்தைகள் மூலமாகப் பெற்றோர் ஈட்டுகின்ற புது விழிப்புணர்ச்சியையும் அறிவையும் பற்றியதாகும். அது பெரும்பாலும் இழப்பில்தான் ஈட்டப்படுகின்றது. பேண்ட்ரே, தன் சொந்தக் குழந்தைகளில் அறுவரை இழந்தார் அவர்களின் இறப்புப் பற்றி அவர் எழுதிய 'அர்ப்பண தர்ப்பணா', 'கிளியு பஞ்சர டோலில்லா' (கிளி, கூண்டில் இல்லை!), 'நீ இங்க நோடாபியாடா நன்னா' (தயவு செய்து, இவ்வாறு என்னைப் பார்க்காதே!), 'பாலா பிரேமி' (பாலாவும் பிரேமாவும்), 'ஹா, ஆனந்தா' மற்றும் 'பாடு' (ஒரு துயரப் பாடல்) - ஆகியவை, மிகவும் நெகிழவைக்கும் அவருடைய உணர்ச்சிப் பாடல்களுக்குள் அடங்கியவை 'பாடு' என்பது, இந்தப் புலம்பல் (கையறு நிலை) பாடல்களிலேயே, மிகமிக நீண்டதாக இருப்பதால், அதைச் சற்று விரிவாகவே ஓர்ந்து பார்க்கலாம்

'பாடு' என்னுஞ் சொல்லுக்குக் கன்னடத்தில் பல பொருள்கள் உண்டு; அதாவது, ஒரு பாடல், துன்ப நிலை, பழுத்த நிலை என்பன அவை. இந்தப் பொருள்கள் அனைத்துமே,

பேண்ட்ரேவின் கவிதையில் உள்ளன. ஏற்கெனவே நாம் குறிப்பிட்டுள்ளவாறு, எட்டுநாள் காலஅளவிற்குள்ளாக, அவர் தன் பிள்ளைகளில் இருவரை இழந்தார் இராமன் என்பவர், இருபது அகவை இளைஞர்; எதிர்காலத்தில் கவிஞராக விளங்கக்கூடிய வாய்ப்புவளம் பெற்றிருந்தவர்; ஆனந்தன் என்பவனோ, ஓராண்டைக்கூட முடிக்கவில்லை. 'பாடு', 'ஹா, ஆனந்தா!' ஆகிய இரண்டுமே, இந்த அதிர்ச்சி அனுபவத்தினால் விளைந்த படைப்புகள்தாம். இவ் விரு கவிதைகளுமே, 'ஹாடு பாடு' (1946) எனும் நூலில் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. 'பாடு' எனுங் கவிதையின் தன்னேரில்லாத சாதனையே, அகக்காட்சி, உத்தி ஆகிய இரண்டின் செம்மையான ஒருங்கிணைப்பில்தான் அடங்கியுள்ளது. உரிய காலத்திற்கு முன்பே ஏற்பட்ட இராமனின் இறப்பு, கவிஞரின் முழுஉருவத்தையும் அவருடைய இதயத்தையும் அறிவாற்றலையும் கலக்கிவிட்டது. அது அவரது உள்ளத்தே உணர்வு வெள்ளத்தைப் பெருக்கோட வைத்து, மனிதன் உயிர்வாழ்வதன் தன்மையைக் குறித்தே, முக்கிய கேள்விகளையெல்லாம் அவர் உள்ளத்தில் எழுப்பிவிட்டது. இதயம் - அறிவாற்றல் ஆகிய இரண்டிற்கும் (பேண்ட்ரேவின் சொற்களையே பயன்படுத்துவதெனில், 'இருதயத்'திற்கும் 'விவேகத்'திற்கும்) ஏற்பட்ட அலைவு நிலையில் இருந்துதான், இக் கவிதை தன் வடிவமைப்பைப் பெற்றிருக்கின்றது. இந்த உளஅலைவு, கவிதையின் மொழியைப் பாதிப்பதென்பது, தவிர்க்கவியலாததே! அம் மொழியானது, அனுபவம் என்கின்ற நிலையிலிருந்து பார்த்தால், மிகவுயர்ந்த கவிதை புனைவியல் திட்பம் வாய்ந்ததாகவும், அறிவு என்கின்ற நிலையிலிருந்து பார்த்தால், காரண-காரியத் தொடர்புடையதாகவுமுள்ளது.

ஒரு நிலையிலிருந்து பார்த்தால், 'பாடு' எனுங் கவிதை, தன்னைத் தானே சுட்டும் ஒரு கவிதையாகவுள்ளது; அது, தான் பிறந்திருக்கின்ற நிலையைப் பற்றித் தானே கேள்வி எழுப்புகின்றது: "என் பாடலின் மதிப்பை உயர்த்துவதற்காகவா, நான் பாடத் தொடங்கியுள்ளேன்?'' - இவ்வாறு கவிஞர் தன்னையே கேட்டுக்கொள்கின்றார். ஆனால் ஒரு பாடகர் என்கின்ற முறையில் பாடுவதென்பது தன் தருமம் என்பதை அவர் உணர்ந்ததுமே, அந்த ஐயமானது உடனே கரைந்துவிடுகின்றது இப் பாடல் அவருக்கு அறிவாற்றலை (விவேகத்தை) கொண்டுவருவதோடு, பெரும்

வருத்தத்தினால் நிலைகுலைக்கப்பட்டிருந்த அவருடைய மூச்சின் இயல்பான ஓசைநயத்தைப் பயிற்சியின் வாயிலாக முறைப்படுத்துவதன்மூலம் அதை மீட்டளிக்கவும் செய்யும். எனினும், தன் பாடலின் ஆற்றலைப் பற்றிப் போலியான கருத்துகள் எவற்றையும் அவர் பெற்றிருக்கவில்லை.

> ***"மனிதர்கள், தொடுவதற்கும் அஞ்சி, சடலத்தைச்***
> ***சுற்றிச் செல்கின்றனரே;***
> ***அதேபோல், என் பேச்சும், தொடவியலாமல்,***
> ***உன்னைச் சுற்றிச்சுற்றி வளர்கிறதே!"***

'பாடு' எனுங் கவிதை, பேண்ட்ரே எழுதிய, சில நெடுங்கவிதைகளில் ஒன்று. ஆண்டின் ஒவ்வொரு வாரத்திற்கும் ஒன்று என்கின்ற வகையில் ஐம்பத்து மூன்று பாடற்பகுதிகளாகப் பிரிக்கப்பட்டு, இருநூறடிகளுக்கும் மேற்பட்டதாகவுள்ளது. ஆனால் இக் கவிதையின் நான்கிலொரு பகுதி மட்டுமே, இராமனின் ஆளுமையையும், சாதனைகளையும், குடும்பத்தின் துயரத்தையும் நேரடியாக வருணிப்பதற்காக ஒதுக்கப்பட்டுள்ளது. இக் கவிதையின் பெரும்பகுதியோ, அனுபவத்தின் மதிப்பு கவிஞருக்கு எவ்வகையில் அமைந்தது, அதை எவ்வாறு அவர் அறிந்துகொண்டார் என்பதிலேயே முழு கவனஞ் செலுத்துகிறது; ஆனால் அதேபோது இவ் விரண்டிலுமே அது வெற்றி வாகையையும் சூடுகிறது. இராமனின் முதிர்ச்சி, அவனுடைய கோட்பாடுகளின் ஆழம், அவனுடைய நற்குணம், அழகை நேசிக்கும் இயல்பு, அவனுடைய உயிர் ஆற்றல், அந்த இளம் அகவையிலேயே தனக்கென அவன் ஈட்டிய புகழ்ப்பெயர், தன் தந்தையுடன் அவன் கொண்டிருந்த தீவிரமான தொடர்பு - இவை அனைத்துமே தெளிவாக வெளிக்கொணரப்பட்டுள்ளன. இராமனின் இறப்பில், தான் எதை இழந்துள்ளார் என்பதைக் கவிஞர் அறிகின்றார் தசரதனின் இடத்தில் தன்னை வைத்துக்கொண்டு, அவர் இவ்வாறு கூறுகின்றார்: "தசரதனோ, உயிரோடு இருந்த தன் மகனுக்காக அழுதான்; மாண்டான்! ஆனால் உயிரோடு இருக்கின்ற இத் தத்தனோ, மாண்டுவிட்ட தன் இராமனை எண்ணிப் புலம்புகிறான்!" கவிஞரின் மனத்துயரின் கடுமைக்கு இணையாகக் கவிதையின் மொழியும் உணர்ச்சிமிக்கதாக அமைந்துள்ளதைப் பின்வரும் பாடற்பகுதியில் காணலாம்:

"நாயொன்று, தன் வயிற்றுவலி தீர்வதற்காக,
குணப்படுத்தும் மூலிகையை அதன் மணத்தால்
கண்டுணரப் போராடுவதுபோல,
என் உயிர்மூச்சானது, விளிம்புவரை சூடு
நிறைந்ததாய், வலியைத் தடுக்கச் சக்தியற்றதாய்,
கண்மூடிக்கொண்டு எதையோ துழாவித் தேடுகிறது.

நாயோ, தரையில் உருண்டு உருண்டு ஓடுகின்றது.
துயரத்தால் சோர்வடைந்த என் மனமோ,
மயக்கமடைந்து உறக்கத்தை நாடுகின்றது".

அவர் தன் சிந்தனையைக்கூட அதேபோல் துல்லியமாக-தெளிவாக உச்சரிக்கின்றார்:

"மலரானது அழிகின்றது; ஆனால் அதன் மணமோ
தங்கிநிற்கின்றது;
இறப்பும் அழகும் எதிரிகளாகவே இருக்க வேண்டுமா
என்ன?
வாழ்க்கையிலிருந்து பிரிக்கமுடியாத அழகிற்கு,
இறப்பு ஒன்று தான் இறுதி முடிவா?
உடலின் மண்ணும் காற்றும் ஐம்பூதங்களுக்கே திருப்பிக்-
கொடுக்கப்பட்ட பின்பு, எஞ்சிநிற்பது எதுவுமில்லையா?
நம்மையெல்லாம் பிணைக்கின்ற வாழ்க்கையில்,
ஒவ்வொரு தனித்த வாழ்க்கை என்கின்ற தேன்,
சேமித்து வைக்கப்படுகின்றது."

பேண்ட்ரேவின் நம்பிக்கை, முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது; ஏனெனில், தன் சொந்தத் துன்பம் என்கின்ற மிகவுயர்ந்த விலையைக் கொடுத்து, அது வாங்கப்பட்டது; அது, ஈட்டப்படாத பரிசிலாக அவருக்கு வரவில்லை.

நண்பர் என்பதற்கான வடமொழிச்சொல் 'சுஹ்ரித்' என்பதாகும். 'உய்யாலே'வில் 'சுஹ்ரிதா' என்கின்ற பதினான்கடிப் பாடலொன்று உள்ளது. அது, நட்பு என்பதற்கு பேண்ட்ரே அளித்துவந்த மதிப்பினைப்பற்றி ஒரு தெளிவான கருத்தினை வழங்குகிறது. பின்வருபவை, அக் கவிதையிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட சில அடிகளாகும்:

*"நண்பனே! அனைத்துப் படைப்புகளிலும் நிறைந்திருந்து,
நரனின் நாராயணன், நட்பென்னும் தெய்விக,
மெய்ஞ்ஞானப் பாட்டினை
இந்தப் பறவையிடம் மூச்சாகத் தந்து, அதன் உயிரை
நிரப்புகின்றார்.*

*ஓ, கடவுளே! யுகங்களின் முதிர்ச்சியிலிருந்து
வடித்தெடுக்கப்பட்ட
நட்பு (சிநேகம்) என்கின்ற சாரத்தைப் பற்றி,
எப்போதாவது நாங்கள் அறிவோமா?"*

கவிஞனுக்கான சின்னமாகப் பறவையை ஏன் அவர் தேர்ந்தெடுத்தார் என்பதற்கான காரணத்தைப் பார்த்தால், உள்ளார்ந்த வகையில் கூடிவாழ விரும்பும் அதன் தன்மைதான் என்பது புரியும். பல இளைஞர்களைத் திரட்டி, 'கெலெயர கும்பு' என்கிற அமைப்பை அவர் உருவாக்கினார் அச் சங்கம் பத்தாண்டுகளுக்குப் பின்னர் உடைந்துபோயிற்று என்றாலும், அது பலருக்கும் நினைவில் நிற்கும் ஓர் அனுபவமாக அமைந்தது. மற்றும் இந்த ஆண்டுகளின்போது, பேண்ட்ரே பெற்ற நட்புகள், பின்னர் நீடித்து நிலைத்திருந்தன. தன் நண்பர்களைப் பற்றி அவர் பல கவிதைகள் எழுதியுள்ளார். 'கரி' என்னும் தன் முதலாவது தொகுப்பிலேயே, அத்தகையவை நான்கு உள்ளன. மற்ற கவிதைகளோ 'உய்யாலே', 'நாத லீலே', 'சூர்யபாணா', 'முக்தகாந்தா', 'ஹிருதய சமுத்திரா', 'ஜீவ லஹரி', 'சஞ்சயா', 'மரியாதே', 'இது நபோர்வாணி!' - ஆகிய பிற பல்வேறு தொகுப்புகளில் சிதறிக்கிடக்கின்றன. கவிதைகளைச் சான்றாக வைத்துப்பார்த்தால், பேண்ட்ரே தன் நண்பர்களுடன் கொண்டிருந்த அதி தீவிரமான நட்பானது, மதுரச்சென்னாவுடன்தான் என்று தெரிகின்றது. அவரை முதன்முதலாக 1921இல் கவிஞர் சந்தித்தார். வழக்கத்திற்கு மாறான ஆற்றல் வாய்ந்த தெய்விக மெய்ஞ்ஞானக் கவிஞராகத் திகழ்ந்த மதுரச்சென்னா, ஒரு நண்பருக்கும் மேற்பட்டவராக, ஆம், ஓர் உடன்பிறந்தவராக விளங்கினார். அவரைப் பற்றி பேண்ட்ரே நான்கு கவிதைகள் எழுதினார்; அத்துடன், பிற தறுவாய்களிலும் அவரை நினைவுகூர்ந்துள்ளார். அவற்றில் முதலாவதான 'எந்தூ அகலாத கெலெயானிகே' (பிரிக்கமுடியாத என் நண்பருக்கு) என்னுங் கவிதையில் அவர் பின்வருமாறு எழுதினார்: "எங்களுடைய இந்த நட்பானது, இந்த வாழ்க்கைக்கு அப்பால்,

ஒரு வரலாற்றையே பெற்றிருக்கின்றது!" 'ஹராக்கே' (ஒரு வாழ்த்து) என்னும் இரண்டாவது கவிதையில், தங்கள் நட்புக்கான ஆன்மிக அடிப்படையைக் கவிஞர் உணர்த்துகின்றார். இந்தக் கவிதைகளில் மிகமிகச் சிக்கல்தன்மை வாய்ந்தது, 'நாத லீலே'வில் சேர்க்கப்பட்டுள்ள 'சென்னா' என்பதாகும். இக் கவிதைக்கான குறிப்பில் பேண்ட்ரே பின்வருமாறு கூறுகின்றார்: "இது, நான் கண்ட கனவைப் பற்றிய ஓர் உணர்ச்சிப்பாடல்; அது எங்கள் அகத் தொடர்பிற்குள்ள அர்த்தத்தை மெய்ப்பித்துக் காட்டிற்று". இக் கவிதை நான்கு பாடற்பகுதிகளைக் கொண்டுள்ளது. முதலாவது பாடற்பகுதியில், வானத்தையே நிரப்புகின்ற ஒரு பெரிய மரத்தின் தோற்றப்படிமத்தைக் கவிஞர் வழங்குகின்றார். இரு நண்பர்கள், அம் மரத்தில் சாய்ந்திருக்கின்றனர்; ஆனால் எதிரெதிர்த் திசைகளில்! தாங்குபொருள் (ஆதாரம்) பொதுவானதாக இருப்பினும், அவர்களின் காட்சிகள் வேறுபடுகின்றன. இரண்டாவது பாடற்பகுதி, அவர்களுடைய தனித்தனி உடல்கள் அனுபவிக்கின்ற சுதந்திரம் என்கின்ற வகையில் பார்த்தால், அவர்களுக்கிடையேயுள்ள வேறுபாட்டை வெளிப்படுத்துகின்றது. மூன்றாவது பாடற்பகுதியில், சோர்வைப் பற்றியும் உடல்களின் முடிவு பற்றியும் கவிஞர் பேசுகின்றார்; ஆனால் உடலின் வேலை முடிவடைந்ததற்குப் பின்னர் உயிரிடம் வருகின்ற 'மனத்தின் இளவேனில்' பருவத்தை அவர் புகழ்ந்து பாராட்டுகின்றார். பழுத்த மரத்தின் தோற்றப்படிமத்துடன் வருகின்ற நான்காவது பாடற்பகுதி, அகமுதிர்ச்சியைக் குறிப்புணர்த்துகின்றது. இந்தக் கவிதைகளில் கடைசிக் கவிதையான 'நெனவு' (நினைவு) என்னுங் கவிதையில், பேண்ட்ரே, அவர்களுடைய நட்பின் இறுதி முத்திரையைப் பொறிக்கின்றார். அக் கவிதையில் அவர் இவ்வாறு சொன்னார்:

நண்பர்களுக்கிடையே
என் சென்னாவுக்கு இணையாக எவரே நிற்க முடியும்?
இவரை விஞ்சுகிறவர் எவரேனும் உளரெனில்
அவர், இவரே தான்.

'அவனிஜிண்டா' (அவரை விடவும்) என்பதில் வருகின்ற 'அவனி' என்ற சொல், உலகம் என்றும் பொருள்படும்; இதன் உட்குறிப்பு என்னவெனில், மதுரச்சென்னா, உலகத்தை விடவும் அவருக்கு அருமையானவர் என்பதுதான்.

1933இல் 'கெலெயர கும்பு' சிதைந்துபோனது, பேண்ட்ரேவுக்கு ஒரு வருத்தமான அனுபவமாக இருந்தது. நான்காண்டுகள் கழித்து அந்த நிகழ்ச்சியை, 'சகி கீதா'வில் அவர் நினைவுகூர்ந்து, இவ்வாறு கூறினார்:

பன்னீராண்டு நோன்பு, போய்விட்டதே;
நாங்கள் கட்டிய மந்திர மாளிகை, மறைந்து போயிற்றே!
மனித முயற்சி, தெய்வச் சோதனையில்
தோல்வியுற்றதே;
ஓர் ஊழிப் பெருவெள்ளம், ஆதார நிலத்தையே
அடித்துக்கொண்டு சென்றுவிட்டதே!

ஆனால், அனுபவம் எதுவுமே, கவிஞரிடம் வீணாகிப் போய்விடவில்லை. கெலெயர கும்பு சிதைந்துபோனதை பேண்ட்ரே ஏற்றுக்கொண்டு, அந்த அனுபவத்தைத் தன்னுடைய ஆளுமையையும் அகக்காட்சியையும் வளர்ப்பதற்காகப் பயன்படுத்திக்கொண்டார். 'காம கஸ்தூரி'யுடன் சேர்த்து, 1934இல் ஒரே தொகுதியாக வெளியிடப்பட்ட 'மூர்த்தி' எனுங் கவிதை, இந்த வளர்ச்சியின் ஒரு விளைவுதான்.

பேண்ட்ரேவின் கவிதைகளுக்கிடையே, 'மூர்த்தி', தனித்தன்மை வாய்ந்ததாகும். எந்த வகையிலென்றால், அது ஓர் ஒற்றைக் கவிதையாகக் கருதப்படுவதில்லை; மாறாக, ஓர் ஒருங்கிணைந்த கட்டமைப்புடன்கூடிய பதினொரு கவிதைகளின் ஒரு வரிசையாகவே அது கருதப்படுகின்றது. 'பிரளய சிருஷ்டி'யும் 'கொனெயா ஹாடு'வும் (இறுதிப் பாடல்), மற்ற ஒன்பதிற்கான ஆதாரங்களாக இருப்பதற்கென்றே கருதி இயற்றப்பட்டவையாகும். 'மூர்த்தி', ஒரே ஓர் ஒற்றை அகத்தூண்டுதலின் விளைவாகத் தோன்றியதன்று; மாறாக, பல ஆண்டுகளாக வளர்ந்து வளர்ச்சி பெற்றதே, அது. பேண்ட்ரே, அக் கவிதை தோன்றிய மூலத்தையும் முக்கியத்துவத்தையும், அக் கவிதைக்கான குறிப்பொன்றில் விளக்குகின்றார்: "1924இல் நான் சிந்திக்கின்ற ஒரு மனநிலையில் இருந்தபோது, 'ஆத்மா' என்பது ஒரு கல்லைப்போன்றது என்று எனக்குத் தோன்றிற்று. அவ்வளவுதான். பின்னர் சாங்கிய யோகத்தைப் பற்றிப் படித்தபோது, 'கைவல்ய போதம்' தொடர்பாக 'திருஷ்தவத்' என்ற சொல்லை நான் காண நேர்ந்தது. நான் புளகாங்கிதமுற்றேன். வரலாற்றைப் பற்றி ஆழமாக

எண்ணிக்கொண்டிருந்த மற்றொரு சந்தர்ப்பத்தில், மனிதனின் புகழ் பிற எவரோ ஒருவருடைய கனவும் உருவாக்கமுந்தான் - இன்னாரெனத் தெரியாத ஒருவரின் அனுபவந்தான் - ஒருவகை விளையாட்டுத்தான் என்கின்ற கருத்து எனக்குத் தோன்றிற்று. ஓர் உருவச் சிலையின் வாழ்க்கை, என்னுடையது உட்பட, மனிதனின் அக வாழ்க்கைக்குக் குறியீடாக அமைந்ததுதான் என்பதை என் மனம் ஏற்றுக்கொண்டது".

'பிரளய சிருஷ்டி'யும் 'கொனெயா ஹாடு'வும் கவிதையின் அகக்காட்சி வரைச்சட்டத்தை உருவாக்குகின்றன. தலைப்பே குறிப்புணர்த்துகின்றவாறு, 'பிரளய சிருஷ்டி'யானது அழிவு, ஆக்கம் ஆகிய இரண்டின் தோற்றங்களையும் புறஉருப்படுத்திக் காட்டுகின்றது; அவை ஒன்றுக்கொன்று சமன் செய்து-கொள்கின்றன. 'அச்சிந்த்யா' வரிசையில் உள்ள முதற் கவிதையை, 'தத்துவமுகம்' அல்லது சிந்தனைக்கான நுழைவிடம் என்று பேண்ட்ரே வருணித்துள்ளார். இக் கவிதை, "எவருமே உண்மையைப் பார்த்ததில்லை; எவராலும் அதைப் பார்க்கவும் முடியாது" என்கின்ற அடியுடன் தொடங்குகின்றது. 'துவைதம்', 'அத்துவைதம்', 'சாங்கியம்' ஆகிய அனைத்துத் தத்துவமுறைகளின் மொழியையும் வெற்றுச் சொற்கள்தாம் என, அது மறுத்துத் தள்ளிவிடுகின்றது. ஆனால் அதற்காக, உண்மையானது முற்றிலுமாகவே மனிதனால் அணுக முடியாத ஒன்று அன்று என்றும் அது கூறவில்லை. புலப்படாதவற்றிற்கான கதவுகள், மெல்லத் திறக்கின்றன, ஆனால் அவை திறக்கத்தான் செய்கின்றன. அவ் வரிசையிலமைந்த இரண்டாவது கவிதையான 'பாலு' (வாழ்க்கை) என்பது, மண்ணிலிருந்தும் பிற பூதங்களிலிருந்தும் தோன்றுகின்ற பிற அனைத்துப் படைப்புகளையும் போன்றே, கல்லின் வாழ்க்கையிலுமுள்ள பல்வேறு நிலைகளை வருணிக்கின்றது. அடுத்த கவிதை, 'அரசன கனசு' (ஓர் அரச கனவு) என்பதாகும். அரசனின் கனவு என்னவெனில், விண்ணின் உச்சியை எட்டுவதாகவும், தன் கருப்பையில் 'பிம்பம்' ஒன்றைப் போற்றிவைத்துப் பேணுவதாகவுமுள்ள கோயிலொன்றை உருவாக்குவதாகும் இந்தக் கனவு நனவாவதற்குச் 'சிற்பி' ஒருவர் தேவை. அவருடைய செயற்பாடுகள் பற்றி, நான்காவது கவிதையில் வருணிக்கப்படுகின்றது. அச் சிற்பி, அரசரின் அகக்காட்சியின் உருவை வெற்றிகரமாகக் கல்லில் கொண்டுவந்துவிடுகின்றார்;

ஆனால் அவ்வாறு செய்கின்றபோதே, தன்னையே அழித்துக்-கொண்டுவிடுகின்றார். எலியட் பேசுகின்றாரே அந்த ஆளுமையின் உயிர்ப்பு அடக்கம் (அழிவு), இங்கே சொல்லுக்குச் சொல் உண்மையானதாகவுள்ளது. ஐந்தாவது கவிதையோ, அந்தத் தோற்றப்படிமத்தின் அசாதாரணமான அழகைப் பற்றியே வருணிக்கின்றது. இதற்குள்ளாக அரசரின் 'தேஜா'க்களுடைய ஆணையின் மூலமாக அக் கல்லானது ஒரு கலைப்படைப்பாக உருமாற்றஞ் செய்யப்பட்டு, சிற்பியின் 'ஓஜா'க்களால் அது நிறைவேற்றப்பட்டுவிடுகின்றது. இப்போது அது இறுதியாக மனிதர்களின் மனங்களில் உறுதியாக நிலைபெற்று நின்றுவிடுகின்றது. அடுத்த கவிதையில், உருவச்சிலைமீதான-பக்தி, பெருமகிழ்ச்சி, வழிபாடு, சரணடைவு, இன்னும் அதுபோன்றவற்றைக் குறித்த பல்வேறு மனப்போக்குகளைக் கவிஞர் வருணிக்கின்றார். ஏழாவது கவிதையோ, தலைகீழான செயல்முறையைத் தொடங்கி-வைக்கின்றது இப்போது, வழிபாட்டிற்குரிய பொருளின்மீது, வழிபடுவோரின் கை ஓங்கிநிற்கின்றது; அவ் வழிபடுபொருளோ மறக்கப்படும் அளவிற்கு நெருக்கித்தள்ளப்படுகின்றது. எட்டாவது கவிதையில், சிறையில் சிறைப்பட்டிருந்த கல், தன் சுதந்திரத்தைக் காண்கின்றது. கோடரி தாங்கிய ஒருவன் வருகின்றான்; வந்து, சிலையில் மறைத்துவைக்கப்பட்டிருப்பதாகக் கருதப்படும் புதையலை அடைந்துவிடலாம் என்கின்ற நம்பிக்கையில், அதை உடைக்கின்றான். இந்த வரிசை, 'கொனெயா ஹாடு' என்னுங் கவிதையுடன் முடிவடைகின்றது. மரபுப்படி கவிதையின் முடிவுப்பகுதியான 'மங்கள' வகையினதாகும்; அது

> ***'ரசம்'* என்பதோ, பிறப்பு;**
> ***'விரசம்'* என்பதோ, இறப்பு;**
> ***'சமரசம்'* என்பது மட்டுமே வாழ்க்கை.**

'மூர்த்தி' எனுங் கவிதைவரிசைக்குப் பின்னிணைப்பாகச் சேர்க்கப்பட்டுள்ள 'கருடிகா' என்னும் பதினான்கு அடிப் பாடலானது, அக் கவிதையைப் பற்றிய திறனாய்வாகவும், கவிஞர்களின் இயல்பான எதிரிகளாகவுள்ள போலித்-திறனாய்வாளர்களுக்கான ஓர் எச்சரிக்கையாகவும் அமையுமாறு இருக்கக் கருதி, எழுதப்பட்டுள்ளது; பின்வருவது, அக் கவிதையின் தமிழாக்கமாகும்:

கருடிகா

இது மந்திரம், புலன் அறிவை எதிர்த்து நிற்கின்ற சொற்களை நூற்கின்ற
ஒரு தந்திரம் ஆகும். சந்தமோ, தன்நிறைவுள்ளதாக,
கண்ணேறுபடாததாக, திசைகளால் ஊறுபடாததாக உள்ளது.

'மூச்சு' என்னும் உயிர்ச்சத்திினின்று அது செதுக்கி உருவாக்கப்படுகின்றது.
மூச்சு உயிர்க்கின்ற வில்நரம்போடு பொருத்தப்பட்டுள்ள சிறகானது,
அதன் இலக்கை நோக்கி, எந்தவிதக் கடுமுயற்சியுமின்றி நகர்கின்றது.
அது, கருடனைப்போல் கீழே இறங்குகின்றது

இது மாயையா, உன்மத்தம நிலையா, நஞ்சா, இறப்பா, உறக்கமா,
வசியமா அல்லது மறதியா? இல்லை, அது முற்றிலும் தூய்மையான-வெண்மையான பாலேதான்!

அட, பாம்பே! ஊர்ந்தியங்கும் படைப்புயிரே! உனக்கு இரண்டு நாக்குகள்.
காதுகளோ இல்லை. உன் பல்லில் நஞ்சு இருக்கின்றது.
காற்றை உண்டு நீ வாழ்கின்றாய்.
நரகத்தில்கூட, உன்னிடமிருந்து பாதுகாப்பு எதுவுமில்லை.
இன்று, நீயோ புகழ்ந்து படமெடுத்து ஆடுகின்றாய்,
ஆனால், நாளையோ நீ நஞ்சினைத்தான் கக்குவாய்!
போ, என்னைச் சபி, அது பற்றி எனக்குக் கவலையில்லை;
என் உள்ளங்கையில் உள்ள கருடரேகையை நீ பார்க்கவில்லை போலும்!

திறனாய்வாளர்களின்மீது வெடிக்கும் இந்த வெடிப்பு, பேண்ட்ரேவிடம் வழக்கத்திற்கு மாறானதாகவே காணப்படுகின்றது. அவருடைய இயல்பான மனநிலை, கவிஞனுக்கும்

திறனாய்வாளனுக்குமிடையே நல்லிணக்கமும் ஒத்துழைப்பும் இருக்கவேண்டுமென்று வாதாடுவதுதான்.

பேண்ட்ரேவைப் பற்றி, மக்கள் கருத்து என்னவாக இருந்திருக்கிறது என்றால், அவர் காதற்பாடல்களைப் பாடுகின்ற ஒரு கவிஞர் என்பதாகத்தான். 'கெலெயர கும்பு'வின் ஓர் உறுப்பினரும் அருமையான உரைநடை எழுத்தாளருமான சிதவ்வனஹள்ளி கிருஷ்ணசர்மா, 1934இல் வெளியிடப்பட்ட 'கன்னட கிடிகலு' என்னும் தன் நூலில், பேண்ட்ரேவைப் பற்றிய, நெருங்கிப் பழகி எழுதிய ஒரு வாழ்க்கைவரலாற்றில், நிகழ்ச்சி ஒன்றைக் குறிப்பிடுகின்றார். அது, கவிஞரின் படைப்பிலுள்ள இந்த பண்புக்கூறினைச் சிறப்பாக எடுத்துக்காட்டுகின்றது: "ஒரு நாள் மாலை, (சதனகேரிக்கு அருகே உள்ள ஓர் அழகிய இடமான) கெல்கேரி ஆற்றின் கரையில் சில நண்பர்களுடன் நான் அமர்ந்திருந்தேன். ஆடு மாடுகள், வீடு திரும்பிக்கொண்டிருந்தன. எங்களுக்குச் சற்று தொலைவில் 'ராக ரதி' எனுங் கவிதையிலிருந்து சில அடிகளை, யாரோ ஒருவர் கீச்சிடும் சீழ்க்கைக் குரலில் பாடிக்கொண்டிருந்தார். நாங்கள் ஒருவரையொருவர் பார்த்துக்கொண்டோம். அது, பேண்டரேவின் கவிதை; ஒரு கவிஞனுக்கு, அதைவிட வேறென்ன வேண்டும்?". சிலவேளைகளில், இப் பொதுமக்களின் மதிப்பானது, மிக அதிக அளவிற்கே சென்றுள்ளது; அதாவது கவிஞருக்கே வெறுப்பேற்படும் அளவிற்கு! 'ஹுப்ளியன் வா' (ஹுப்ளியில் இருந்து வந்த இளைஞன்) என்னும் பாடல், நாள்கணக்கில் பாடப்பட்டு வந்தது. பொதுமக்களிடையே மதிப்பு என்பது, உண்மையாகப் புரிந்துகொள்ளுதல் என்பதற்கு ஒரு மாற்றுவழி அன்று என்பதை பேண்ட்ரே தொடக்கத்திலேயே அறிந்திருந்தார்.

பேண்ட்ரேவின் காதற்கவிதைகளின் முழுமையான உட்பொருளைப் புரிந்துகொள்வதற்கு, அவர் குறிப்பிட்டுள்ள அமைப்பில் காமம், பிரேமை ஆகியவற்றின் இரட்டைத் தன்மையைக் காண்பது தேவையானதாகும். காமத்தை மையமாகக் கொண்ட கவிதைகளில் முதன்மையாக உள்ள பாடுபொருள்கள் என்னவெனில், இருபாலருக்குமிடையே ஏற்படும் கவர்ச்சி, ஆசை என்கின்ற நாடகம், அழகின் நுகர்வு, காதல் துயரம் ஆகியவையாகும். இதற்கு மிகச்சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளில் ஒன்று, 'கரி' எனும் தொகுதியில் சேர்க்கப்பட்டுள்ள 'ராக ரதி' என்னும்

பாடலாகும். அக் கவிதையில், செயற்பாடு எதுவுமேயில்லை. ஓர் இளம்பெண், சிற்றூர்க் கிணற்றிலிருந்து நீரை எடுத்துக்கொண்டு திரும்பிவருகின்றாள்; தன்னை மறந்து ஆண் ஒருவன் அவளைப் பின்தொடர்கின்றான். இருவர் உள்ளங்களிலும் ஆசை நிறைந்திருக்கின்றது. இந்த வழக்கமான சூழ்நிலையானது, பாடலின் சந்தந் துள்ளும் ஓசைநயத்தாலும், புலனுணர்வு மனத்தோற்றத்தின் நுண்ணய இடைக்கலப்பினாலும், ஒரு மாய நிலவொளி உலகமாக உருமாற்றப்படுகின்றது. இக் கவிதையில் நான்கு தோற்றக்காட்சிகள் உள்ளன. நாம் கேட்கின்ற குரலோ, காதலர்களின் உணர்ச்சி நுகர்வில் பங்குகொண்டு, ஆனால் அதேபோது ஒரு பார்வையாளராக நிற்கின்ற கவிஞரின் குரலாகும். மற்றொரு தோற்றம், மாலைப்பொழுது, நிலம், கிளி, நிலவு, மல்லிகை ஆகிய உருவத்தோற்றங்களில் உணரப்படும் உயிர்ப்புத் தன்மையாகும். மூன்றாவது தோற்றம், தன் விழிகளில் ஆசை நிரம்பிநிற்க, முழுமையாக நமக்காகவே வாழ்கின்ற பெண்ணின் தோற்றமாகும். இந்தத் தோற்றங்கள் அனைத்துமே, ரதி அல்லது ஆசை என்கின்ற பொதுவான உணர்ச்சியின்மூலம் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புகொண்டவையாகின்றன. இப் பாடல், காதலர்களுக்கிடையே எழும் ஆசை என்கின்ற மனித நாடகத்தை வருணிக்கின்ற நான்கு பாடற்பகுதிகளை மட்டுந்தான் பெற்றிருக்கின்றது. இக் கவிதையின் அழகே, மனித உணர்வாவது இயற்கையில் உள்ள உயிருடன் வெற்றிகரமாக ஒருங்கிணைவதில்தான் அடங்கியுள்ளது.

இருபாலருக்குமிடையே எழுகின்ற கவர்ச்சிதான், '<u>அவனு அவளு</u>' (அவனும் அவளும்), '<u>வரி நோட்டா</u>' (திருட்டுப் பார்வைகள்), '<u>கினி ஹெலா</u>' (கூறு, கிளியே!), '<u>மக்தா</u>' (அறியாமை) போன்ற பல்வேறு கவிதைகளின் பாடுபொருளாகவுள்ளது. இந்தக் கவிதைகள் அனைத்திலும் பங்குகொள்கின்ற தனிச்சிறப்புப் பண்புகளாவன: நாட்டுப்புறப் பாணியைப் பயன்படுத்துதல், உருவக மொழி, ஊரகப் பின்னணி, வழக்கமான சூழ்நிலைகள் - ஆகியவைதாம்.

ஆசை என்னும் பொருள்பற்றிப் பாடுகின்ற கவிதைகளின் ஒரு முழுக் கவிதைத் தொகுதியே இருக்கின்றது: '<u>காம கஸ்தூரி</u>', '<u>பதவர மகளு</u>' (ஏழைப் பெற்றோரின் மகள்), '<u>இந்திர ஹூ சந்திர ஹூ</u>' (இந்திரப் பூவும் சந்திரப் பூவும்), '<u>போரி போரா</u>' (பையனும்

பெண்ணும்), 'ஒலு மேயா கிச்சு' (அன்பென்னுந் தீ) இன்னும் பல அகக் கவிதைகளாகும். இக் கவிதைத் தொகுதிக்குப் பல்வகையிலும் எடுத்துக்காட்டாக விளங்குவது, 'இந்திர ஹூ சந்திர ஹூ' ஆகும். இந்தக் கவிதையில் வரும் காதலரின் குரலானது, தேஹி பாவத்தின் (அன்பின் பரிசுகளுக்காக இரந்துநிற்றலின்) நுட்பங்கள் அனைத்தையும், முழுமையாக ஒப்படைத்துவிடும் உணர்வையும், அடக்கத்தையும் மனக்கசப்பு மிக்க ஏக்கத்தையும் எடுத்துரைக்-கின்றது. காதலன், தன் காதலிக்குப் பூக்களைக் காணிக்கையாகக் கொண்டுவந்திருக்கின்றான். காத்திருந்து காத்திருந்து அவனுடைய புலனுணர்வுகள் அனைத்தும் சோர்வடைந்துவிடுகின்றன. தன்பால் வருமாறு, அல்லது ஒரு காதற்செய்தியையேனும் தனக்கு அனுப்பிவைக்குமாறு தன் காதலியிடம் அவன் கெஞ்சுகிறான். நம்பிக்கை இழந்து காணும் அவனுடைய ஏக்கம், இப் பாடலின் இறுதிப் பாடற்பகுதியில் நெகிழ்விக்கும் வகையில் வெளிப்படுகின்றது.

விரகம் அல்லது பிரிவு என்பது, காதலைப் பற்றிய பேண்ட்ரேவின் சிந்தனையில் ஒரு தனியிடத்தைப் பெற்றிருக்கின்றது. காளிதாசனின் மேகதூதம் இவரை அதிக அளவிற்கு ஈர்த்ததற்கு, இதுதான் முதன்மையான காரணமாகும். மேகதூதத்தின் மொழிபெயர்ப்புகள் சில, கன்னடமொழியில் இருந்தபோதிலும், எல்லாரும் ஏற்றுக்கொண்டது என்கின்ற வகையில் பார்த்தால், இவருடைய மொழிபெயர்ப்பே பெரிய அளவில் மிகச்சிறந்ததாக உள்ளது. இக் கவிதையிலுள்ள குறியீட்டிற்கு, அவரே தன் சொந்த விளக்கத்தை அளித்துள்ளார்: "காதலனான யக்ஷன், தன் மனைவியின் பிரிவின் விளைவாக ஒரு கவிஞனாகின்றான். அவன் கண்கள், அழகின் முழுக் காட்சியையும் காண்கின்றன; அவனுடைய நெஞ்சம், ரசத்தின் (சுவையின்) பீடமாக ஆகின்றது. ஆண்களின் இதயங்கள் அனைத்தும் யக்ஷன் தான். சுவை (ரசம்) நிரம்பிய இதயம், காதலுக்குத் தலைமை தாங்கும் தெய்வமான யக்ஷி, ஆறுகளும் மலைகளும் விலங்குகளும் பறவைகளும் மொய்த்திருக்கின்ற பிரகிருதி - ஆகியவை அழகை எடுத்தியம்பும் செய்தியாக அமைகின்றன அறத் (தருமத்)திற்கு எதிரானதாக இல்லாத காமத்திலிருந்து தோன்றும் அன்பு, பக்திக்கு ஒரு குறியீடாகும். பிரிவு என்பது, இரண்டு வகை விளைவுகளை ஏற்படுத்தக்கூடும். ஒன்று, அது துயரத்தில் முடிவடையக்கூடும்; அல்லது துன்பத்தின் காரணமாக, அது பிரேமை என்னும்

தன்மையை எய்தக்கூடும். பிரிவு பற்றிய அவருடைய பாடல்கள், இந்த இரண்டு வகைகளையும் எடுத்துக்காட்டி விளக்குகின்றன. இவற்றில், 'பிசுலு குடுரே' (கானல் நீர்), 'நீரிகே நடேடகா' (நீரெடுக்கும்போது), 'ஹராக்கே' (வாழ்த்து), 'நாணோன்ட நெநேடரே' (எதைப்பற்றியேனும் நான் எண்ணும்போது) ஆகியவை உள்ளடங்கும் இந்தக் கவிதைகள் அனைத்திலும், காலப் பயணம் ஒரு முக்கியமான பங்கினை ஆற்றுகின்றது.

பிரிவினால் ஏற்படும் துன்பத்தின் ஆழமானது, 'ஹுப்ளியன் வா' (ஹுப்ளியிலிருந்து வந்த இளைஞன்), 'கம கமா கமாதட்ஸ்தாவ மல்லிகி' (மல்லிகைப் பூக்கள் மணம் நிறைந்தவையாக உள்ளன) போன்ற அவருடைய மிகச்சிறந்த கவிதைகள் சிலவற்றிற்குப் பாடுபொருளாக அமைந்துள்ளது 'ஹுப்ளியன் வா'-வில் துன்பத்திற்குத் தோற்றுவாயாக இருப்பது, நினைவு. இக் கவிதை பற்றிய தன் குறிப்பில், பேண்ட்ரே பின்வருமாறு நமக்குக் கூறுகின்றார்: "இந்தப் பாடல், தன் காதலனை இழந்து, அவன் பிரிவினைத் தாங்கமுடியாமல் துடிக்கின்ற ஒரு வேசி பாடுகின்ற பாடல்!". இது, அப்பாவித்தனமான காதல் அன்று. அப் பெண்ணோ, ஒரு வேசி; அம் மனிதனோ, பல பெண்களை அறிந்தவன். ஆனாலும் அப் பெண்ணின் துன்பமோ, மிக ஆழமானதாகவும் உண்மையானதாகவும் உள்ளது. இழந்த தன் காதலனுக்காக அவள் ஏங்கும் கடுமையான ஏக்கமானது, வெறும் பாலுணர்ச்சி ஆசைக்கு அப்பாற்பட்ட ஓர் உணர்வைக் குறிப்புணர்த்துகின்றது; அது காதலின் எல்லையையே தொட்டுநிற்பது போன்றதாகும். இழந்த தன் அப்பாவித்தனத்தை அந்த இளைஞனின் மூலம் தற்காலிகமாகவேனும் அவள் மீண்டும் பெற்றிருப்பதாகத் தோன்றுகின்றது.

பிரிவு பற்றிய பேண்ட்ரேவின் கவிதைகளுக்கிடையே, 'மரேயுவியோ அறியுவியோ' (மறதியோ, அறிந்து கொள்ளுதலோ!) மற்றும் 'எல்லிருவே, ராஜகம்பீரா!' (ராஜகம்பீரா, இப்போது நீ எங்கே இருக்கின்றாய்?) ஆகிய இரண்டும் ஆன்மிகக் குறியீடுகள் பொதிந்துள்ள காரணத்தால், அவற்றிற்கெனத் தனிச்சிறப்பைப் பெற்றிருக்கின்றன. இவை, பாடலிபுத்திரத்து இளவரசனால் அரண்மனையொன்றில் சிறைவைக்கப்பட்டுள்ள முந்நூறு பெண்களின் 'காலைப் பாடலும்' 'மாலைப் பாடலும்' ஆகும்.

அவன் அவர்களை விட்டுநீங்கி, நகரத்தைச் சேர்ந்த - திருமணமான ஒரு பெண்ணை நயந்துநிற்கின்றான். இவ் விரண்டு கவிதைகளிலுமே வினாக்கள் உள்ளன. முதற் கவிதை, முழுமையாகத் தங்களை இளவரசனிடம் ஒப்படைத்துக் கொண்டுவிட்டு, எதிர்காலத்தில் அவனுடன் தங்களுக்கு அமையும் உறவினைப் பற்றிக் கவலைப்பட்டுக் கொண்டிருக்கின்ற பெண்களின் அச்சம், கவலை ஆகியவற்றைத் தெளிவாகப் பேசுகின்றது. இளவரசனின் காதல் என்கின்ற உயிர்மூச்சு இன்றேல், தாங்கள் உயிரற்ற - வெறும் பொம்மைகள்தாம் என்பதை அவர்கள் அறிவர். ஆன்மிக நிலையில் பார்த்தால், இக் கவிதை, கடவுளிடமிருந்து பிரித்துவைக்கப்பட்டுள்ள ஆன்மாக்களின் கொடுந் துன்பங்களைக் குறியீடாகக் குறித்துக்காட்டுகின்றது. இரண்டாவது கவிதையோ, (இதையும், ஆன்மிக நிலையில்தான் வைத்துப் படிக்க வேண்டும்) இளவரசனிடமிருந்து பிரிந்துள்ள அப் பெண்கள் அனுபவிக்கின்ற ஆன்மாவின் அனுபவம் என்கின்ற இருட்டு இரவினைப் பற்றியதாகும்.

விண்மீன்கள், வானத்தில்
தங்கள் முகங்களைத் தொங்கவிட்டுக் கொண்டுள்ளன.
நீரில் காணப்படும் ஒரு நிழலைப் போன்று, ஆன்மாவோ
இரவின் இருட்டைக் கண்டு
நடுங்குகின்றது.

காமத்திற்கும் பிரேமைக்குமுள்ள தொடர்பினை, ஈர மண்ணுக்கும் தாமரைக்கும் பேண்ட்ரே ஒப்பிடுவதானது, காமதருமம், தன்னை தருமகாமமாக உருமாற்றிக் கொள்ளுதல் வேண்டும் என்று அவர் வற்புறுத்துகின்ற கருத்திற்கு மேலும் வலுவூட்டுவதால், மிகுதியான குறிப்புப்பொருள் பொதிந்ததாக-வுள்ளது இந்த உருமாற்றச் செயல்முறைதான், அவருடைய மிக முக்கியமான காதற்கவிதைகள் சிலவற்றின் செயற்பாடாக அமைகின்றது இவற்றில் மிகச்சிறந்தது, கோல்ஹாப்பூரைச் சேர்ந்த ஒரு யோகினியான <u>மாயா</u> என்பவளின் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்ட <u>'மாய கின்னரி'</u> என்பதாகும். மாயா என்பவள், 'காடசித்தர்-மருள சித்தருடன் நடத்திய நீண்ட வாதத்தில் தோற்றுப்போய், தனக்குத் தெரிந்த - மறைமுகமான - இயற்கை மீறிய திறமைகளைப் பயன்படுத்தி அவரை அடக்கிட முயல்கின்றாள். ஆனால் சித்தரோ, அவளுக்குத் தாம் நிகரானவரே

என்பதை மெய்ப்பிக்கின்றார் அவர் அவளை ஒரு கின்னரியாக மாற்றி, அவளை எடுத்துச் சென்றுவிடுகின்றார். அக் கின்னரி முதலில் சித்தரின் விரல்களுக்கு இணங்கி இசைக்க மறுத்துப் பின்னர் தணிந்து, தெய்விக இசையை எழுப்புகின்றது.

இந்தக் கவிதையில் காணப்படும் செய்கையின் பாங்கானது, மோதல், அதன் சிக்கலறுப்பு ஆகியவற்றின் பாங்கமாகவே உள்ளது. குறியீட்டு நிலையில் பார்த்தால், சித்தரை வென்று அவரைத் தன் அடிமையாக்க வேண்டுமென்கின்ற மாயையின் ஆசை, காமத்தின் வெளிப்பாடாகும்; ஆனால், சித்தரோ தன் ஆன்மிகச் சக்தியினால் இந்தக் காமத்தை பிரேமையாக உருமாற்றுவதில் வெற்றி பெற்றுவிடுகின்றார். இக் கவிதை முழுவதிலும் காணப்படும் இசையின் தோற்றப்படிமம், மிகுதியாகக் குறிப்புப்பொருள் அடங்கியதாகவுள்ளது. 'கின்னரி'யில், ஒவ்வாத தன்மையிலிருந்து இணக்கத்திற்கு மாறுகின்ற மாற்றமானது, மாயையின் உள் (அக) உருமாற்றத்தின் குறியீடாகும்; அதுவும் அதே பாங்கத்தையே பின்பற்றுகின்றது.

இணக்கம் என்பது, யாவரும் நன்கறிந்த பேண்ட்ரேவின் மிகச் சிறந்த காதற்கவிதைகளில் ஒன்றான 'குனியோனு பாரா' (வா, நடனமாடலாம்!) எனுங் கவிதைக்கும் பாடுபொருளாகவுள்ளது நடனம் என்பது, ஊடுருவிப் பரவிநிற்கும் பேண்ட்ரேவின் குறியீடுகளில் ஒன்றாகவுள்ளது; இணக்கத்திற்கான ஒரு குறியீடாக, அது பல கவிதைகளில் தோன்றுகிறது இணக்கத்தைப் பற்றிய பேண்ட்ரேவின் அகக்காட்சியோ, அனைத்தையும் கடந்துநிற்பதாகும். ஆனால், அந்த அகக்காட்சியோ, நடைமுறை உண்மையின் கடுமைத் தன்மையை ஆழமாக உணர்வதன்மூலம், தன் ஆற்றலைப் பெறுகின்றது 'சகி கீதா'வைப் பொறுத்த அளவில், இது உண்மையே. அக் கவிதை, 'ஹராக்கே' (ஒரு வாழ்த்து), 'கண்ணப் பாப்பே' (கண்ணின் பாவை) போன்ற குறுங்கவிதைகளைப் போன்றே, ஆணுக்கும் பெண்ணுக்கும் இடையேயுள்ள உறவினைப் பற்றி மிக விரிவாக விளக்கிநிற்கும் ஒரு படைப்பாகும்.

'குனியோனு பாரா' எனுங் கவிதைக்கான மைய உருவகத்தை, பேண்ட்ரே இயற்கையிடமிருந்து பெற்றார். அதே போன்று, அழகிய சிறகுகள் இல்லையே என்கிற குறையிருந்தும், அதை ஒரு தடையாகக் கருதாமல் நடனமாட வேண்டுமென்கின்ற உந்துதல்

பெற்றுள்ள காக்கையைப் பார்த்ததும், நடனத்திற்கான அகத்தூண்டுதல் அவருக்கு ஏற்படுகின்றது தன்னுடன் நடனத்தில் இணைந்துகொள்ளுமாறு தன் காதலிக்கு அவர் விடுக்கின்ற அழைப்பிற்குப் பின்னே, வாழ்க்கையில் அவர் அனுபவித்துள்ள துயரத்தின் அழுத்தம் காணப்படுகின்றது. அது, பின்வருவனவற்றைப் போன்ற அடிகளில் தெளிவாகத் தெரிகின்றது:

புலப்படாதது
முடிவற்றது
வாழ்க்கையை உலகில் பரப்புகின்றது;
சுமையோ, தாங்கமுடியவில்லை.

கதையின் முக்கிய உறுப்பினர் (தலைவன்), தன் காதலியை (தலைவியை), துயரம் நிறைந்த இவ்வுலகை விட்டுநீங்கி, நாணம், பயிர்ப்பு ஆகிய உணர்வுகளை விட்டுவிட்டு, அவளையே மறக்கின்ற நடனத்தில் தன்னோடு இணைந்துகொள்ளுமாறு அழைக்கின்றான். நடனமாடும் மனநிலைக்குள் அவன் ஆழமாக, மிக ஆழமாக நுழைய நுழைய, அந் நடனமானது அண்டவெளி நடனத்திற்குரிய தனிச்சிறப்பைப் பெற்றுவிடுகின்றது. அது, இப்போது வெறும் காதலர்களின் நடனம் மட்டுமன்று; காலத்தையும், விண்வெளியையும் கடந்துநிற்கின்ற, உலகளாவிய துடிப்பு அதிர்வு ஆகும்

புல் மூடிய நிலம்,
அசைவற்ற நீர்கொண்ட ஏரிகள்,
வானமும் உடுக்களும்,
இப் பெரிய பிரபஞ்சம் -
இவை அனைத்துமே தத்தமக்கே உரிய ஓசைநயங்களோடு நடனமாடுகின்றன.
இந் நடனத்திற்கு முடிவே இல்லை
வரம்பும் இல்லை
தன்விருப்பப்படி இயங்கும் உரிமையும் இல்லை!

இவ் வுண்மையை உணரும்போது, அது கவிஞருக்கு அமைதியையும் சுதந்திரத்தையும் கொண்டுவருகின்றது தன் மகிழ்ச்சியில், இப் பிரபஞ்சம் முழுவதுமே பங்குகொள்ள வேண்டுமென்று அவர் விரும்புகின்றார்.

பேண்ட்ரே எழுதியவற்றில் மிக நீண்டதும், மிகவும் வெற்றிகண்டதுமான கவிதைகளில் ஒன்றான 'சகி கீதா' எனுங் கவிதையின் மீது கவனஞ்செலுத்தாமல், அவருடைய காதற்கவிதைகளைப் பற்றிய ஆய்வு எதுவுமே, முழுமையானதாக ஆகமுடியாது. அக் கவிதைக்கான தன்னுடைய குறிப்பில், அக் கவிதை தன்வரலாற்றுக் கவிதைதான் என்றாலுங்கூட, அதற்கு மிக விரிவான, ஒரு பொதுவான தனிச்சிறப்பு உண்டு என்று அவர் கூறுகின்றார்: "இந்தப் பாடலில், வழக்கமான திருமண வாழ்க்கைக்குரிய மகிழ்ச்சிகளும் துயரங்களும் கலந்த கொடியை, என் சொந்த வாழ்க்கையின் ஆதாரக் கட்டுமானத்தின் மீது படர்வதற்கு இடங்கொடுத்துள்ளேன்." அவர் வழங்குகின்றவாறு அந்த 'அக்கியானம்' என்பது, திருமண வாழ்க்கை என்னும் நிலைக்குள் அவர் நுழைந்த 1919ஆம் ஆண்டிலிருந்து, இக் கவிதையை எழுதிய 1936ஆம் ஆண்டுவரையிலான பதினேழு ஆண்டுகளை உள்ளடக்கியதாகும். அதற்கு முந்தைய ஆண்டுகளை, 1973இல் எழுதப்பட்ட 'பால்யகாண்ட்' என வழங்கப்படும் ஒரு கவிதை, விவரித்துள்ளது.

'சகி கீதா' என்பது, அவர்களின் திருமணத்தின் முதல் பதினேழு ஆண்டுகளின்போது, ('சகி'யான) அவருடைய மனைவியுடன் அவர் கொண்டிருந்த உறவின் ஓர் அக்கியானமாகும். அவ்வாறு கருதித்தான் அது இயற்றப்பட்டுள்ளது. அக் கவிதை ஒவ்வொன்றும், நான்கு அடிகள் கொண்ட ஆறு பாடற்பகுதிகள் மேனி, நாற்பது அலகுகள் கொண்டது. ஒவ்வோர் அலகும் பின்வருமாறு ஒரு கடைமடக்கு அடியுடன் முடிவடைகின்றது:

> **"ஓ காமாட்சி, நண்பரோடு நண்பரைப் பிணைத்து வைக்கின்ற**
> **இந்த முடிச்சின் முடிவினை, எவரே ஊகிக்க வல்லார்?"**

ஆனால், இக் கவிதை வெறும் ஒரு தாம்பத்திய கீதம் மட்டுமன்று; இது இயற்கையோடு தன் ஆன்மா ஒன்றியதன் மூலம் தனக்கு விளைந்த தன் படைப்புத்திறனை இக் கவிதை கண்டுணர்ந்ததைப் பற்றிய ஒரு கவிதை ஆவண ஏடுமாகும். கவிஞருடைய வாழ்க்கையின் இரண்டு கூறுகள், இக் கவிதை முழுவதிலும் ஓர் உளஅலைவு நிலையிலேயே இருப்பனவாகக் காட்டப்பட்டுள்ளன. இக் கவிதை முழுவதுமே, ஒரு வேட்கைப்

பயணம் என்கின்ற வடிவத்தில் தான் உள்ளது. அவ் வேட்கையின் நோக்கங்களோ, இரண்டாகும். திருமண உறவில் பின்னிப் பிணைந்துள்ள உணர்ச்சிநிலைச் சிக்கல்களையும் அறிவுநிலைச் சிக்கல்களையும் தெளிவுபடுத்துவது, ஒன்று; மற்றொன்றோ, படைப்புத்திறனுக்கான ஆதாரத் தோற்றுவாய் நிலைகளை அடையாளங்காண்பது.

பகுத்தாய்வதற்காக, தொடக்கப் பாடற்பகுதி மற்றும் இறுதிப் பாடற்பகுதி ஆகிய இரண்டையும் தள்ளிவிட்டு, ஐந்து பகுதிகளாக இக் கவிதையை நோக்கலாம். தொடக்கப் பாடற்பகுதிகளில், இதயத்தின் புனிதத் தன்மையில் தனக்குள்ள நம்பிக்கையைக் கவிஞர் உறுதிப்படுத்துகின்றார்; அகப் பயணத்தில் தன்னுடன் இணைந்துகொள்ளுமாறு, தன் வாழ்க்கைத்துணையை அவர் அழைக்கின்றார்:

"உவர்நீர்கூட, மந்தமான வாழ்க்கையைவிடச்
சுவையானதாகும்;
எனவே, நினைவு என்னும் கப்பற்பாய்களை
விரிப்போம்; செல்வோம்!"

முதலாவது பகுதி, திருமணத்தின் தொடக்க ஆண்டுகளைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றது. சகியானவர், கவிஞரின் விருப்பத்திற்கேற்ப அமைந்த ஒரு பெண்மணியல்லர். அவள், 'விதியால் கொண்டுவரப்பட்ட வதுவை'யாவாள். தொடக்கத்தில், வாழ்க்கையானது 'இளமை மகிழ்ச்சியின் விழா'வாகவே இருக்கின்றது. தொல்லை எதுவும் நிகழவிருப்பதற்கான அறிகுறிகள் எவையும் அப்போது இல்லை. ஆனால் முதற் குழந்தையின் சாவும் கவிஞருடைய அன்னையின் இழப்பும்தாம், உளஅலைவு என்னும் விதைகளை விதைக்கின்றன. கன்னட மொழி, கவிஞரை அழைக்கின்றது; அவர், அச் செயற்பாட்டில் தன்னையே இழந்துவிடுகின்றார். அவருடைய வாழ்க்கைத்-துணைவியோ, தன் தனிமையில், காதற்கவிதைகளின்பாலும் பழம்பாடல்களின்பாலும் தன் கருத்தைச் செலுத்துகின்றாள். எனினும், அன்பின்பால் உள்ள தங்கள் நம்பிக்கையாலும் வாழவேண்டும் என்கின்ற உந்துஅவாவின் காரணமாகவும், அவர்கள் ஒன்றாகவே பிணைந்திருக்கின்றனர்; இரண்டாவது குழந்தையின் வருகையும் ஏற்படுகின்றது

இக் கவிதையின் இரண்டாவது பகுதி (217-456) முழுவதுமே, பெரும்பாலும், கவிஞர் தம் சொந்தப் படைப்புத்திறன்களைக் கண்டறிவது பற்றியதாகவே உள்ளது. 'காட்டின் விளிம்பில்' சதனகேரியில் அமைந்த தன் புதிய வீட்டின் அழகான சுற்றுச்சூழலில், அவர் இயற்கையோடு ஆழமான உறவில் இறங்கிவிடுகின்றார். படைப்பாற்றல் பெருமளவில் வெளிப்படுவது பற்றியும் அவர் அனுபவத்தால் உணர்கின்றார்:

கழுகு, தன் சிறகினை விரித்துப் பறந்தது;
பொழிந்தது பால்மழை, வானத்தி னின்று!

பருவங்களின் சுழற்சியைப் பற்றிய மகிழ்ச்சிக் கொண்டாட்டத்தில், பாடலானது தனக்குள்ள ஆற்றலை வெளிப்படுத்திக்கொள்கின்றது. அதன் விளைவு, இரண்டாவது பகுதி முழுவதுமே, ஒரு செறிவான 'ருது சம்ஹாரத்'தின் தன்மையை மேற்கொண்டுவிடுகின்றது.

உருவகமானது, பிரம்மனின் அரியணையில் ஏறியது;
அகக்காட்சியோ, படைப்பென்னும் அளவுக்கருவியைப்
பெற்றது.

மூன்றாவது பகுதியோ (457-527), முதலாவது பகுதியில் எடுத்துரைக்கப்பட்ட நிகழ்ச்சிகளின் ஒரு தொடர்ச்சியாகும். அது காதல், அழகு ஆகியவற்றின் தன்மையைப் பற்றியும் அவற்றின் உறவைப் பற்றியுமான ஒரு கூற்றுடன் தொடங்குகின்றது. இது, புதிதாகப் பெறப்பட்ட ஓர் அகநோக்கமாகும்.

"அழகு என்பது, கண்ணினால் உள்ளுக்குள்
கொண்டுசெல்லப்படுவதன்று;
அது கண்ணிற்குக் கண்ணாக இருப்பது; கண்ணுக்குப்
புலப்படாதது!
உருவமும் வடிவமும் அழகை அளந்து அறுதி
செய்வதில்லை;
ஏனெனில், இருக்கின்ற பொருளின் பகுதிகளே
அவைதாம்!"

கவிஞர் மகிழ்ச்சியெனும் தன் அகக்காட்சியைப் பகிர்ந்துகொள்ளத் தன் வாழ்க்கைத்துணையை அழைக்கின்றார்;

ஆனால் அவளோ, பிறரால் கைப்பற்ற முடியாத, தனிமையெனும் கோட்டைக்குள் ஒதுங்கிக்கொள்கின்றாள்; அதனால், தான் கருதிய தோழமை என்னும் கவிஞரின் கனவானது, தகர்ந்துவிடுகின்றது

கவிஞரின் வாழ்க்கை, இக் கவிதையின் நான்காவது பகுதியில் (555-696), ஒரு புதிய பரிமாணத்தை மேற்கொள்கின்றது. ஆட்சியாளருக்குச் சினமூட்டுகின்ற 'நர பலி' எனும் அவருடைய கவிதையின் காரணமாக, அவர் சிறைக்கு அனுப்பப்படுகின்றார். அவர், தம்முடைய புதிய அனுபவத்தை, மெய்யுணர்வு சார்ந்த - பற்றற்ற நிலையோடு ஏற்றுக்கொள்கின்றார்; ஆனால் அவ்வாறு ஏற்றுக்கொள்வதற்கு, அவருடைய வாழ்க்கைத்துணைவிக்கு வலிமை இல்லை; அதனால் அவர்களின் உறவின் நிலைத்தன்மைக்கு அச்சுறுத்தல் ஏற்படுகின்றது. இந்த இடர்ப்பாடு மிகுந்த காலத்தின்போது அவர்கள் எதை உணர்ந்துகொள்கின்றனர் எனில், குழந்தைகளின் நலனுக்காகவேனும் அவர்கள் தங்களுக்குள் ஒருவருக்கொருவர் ஆதரவாக இருக்கவேண்டும் என்பதைத் தான். இந்தக் காலவாக்கில் நிகழ்கின்ற 'கெலெயர கும்பு'வின் சிதைவு என்னும் மற்றொரு அதிர்ச்சிதரும் நிகழ்ச்சியானது, அவரை மேலும் உலுக்குகிறது; அவர்தம் துயரங்களோடு மேலும் ஒன்றாகச் சேருகின்றது.

ஐந்தாவதும் இறுதியானதுமான பகுதி (697-912), இந்தத் துன்ப நிகழ்ச்சிகளின் நிழலில் தொடங்குகிறது; இருட்டு, இன்னும் அடர்த்தியாகின்றது. மீண்டும் தன் மாமன் வீட்டுப் புகலிடத்தை நாடுகின்ற கட்டாயம், கவிஞருக்கு ஏற்படுகின்றது புனேவில் ஈராண்டுக்காலம் அஞ்ஞாத வாசம் அனுபவிக்க வேண்டிய அவர் மற்றொரு குழந்தையை, இம் முறை, ஒரு மகளை இழக்கின்றார். வாழ்க்கைப் போரில் தோற்றுவிட்டதாகவே அவர் கருதுகின்றார். இத் தம்பதியர், முன் எப்போதையும் விட, இப்போது அதிகமான அளவில் மனவேறுபாடு கொண்டவர்களாகின்றனர்

"பிணத்தின் கையைத் தொட்டால், சில்லென்று
இருப்பதுபோன்று,
அடம்பிடிக்கும் உன்சொற்கள், என் மனத்தையே
உணர்ச்சியற்றதாக்கிவிட்டன."

ஆனால், அன்பிற்குள்ள ஆற்றலின்பால் கொண்டிருந்த நம்பிக்கையானது, இக்கொடிய உணர்வினை வெற்றிகொள்கின்றது. அதனால், தோழமையைத் தொடர்வதென்கிற ஒரு புதுப்பிப்பு உறுதியுடனும் எதிர்காலத்தின் மீது நம்பிக்கை வைக்கும் உறுதிப்பாட்டுடனும் இக் கவிதையானது முடிவடைகின்றது.

பேண்ட்ரே, 'பூர்வனுராகா' கதையை எழுதியதுபோல, அவ்வளவு முழுமையாக 'உத்தரானுராகா' கதையை எழுதவில்லை; ஆனால் அவர் 1974இல் மற்றோர் அகப் பயணத்தை மேற்கொண்டார்; தன் வாழ்க்கையின் முதல் இருபத்தெட்டாண்டுகளை, மீண்டும் நினைவிற்குக் கொண்டுவந்து, 'பால்யகாண்டத்'தில் வழங்கினார். அவர் தன் 'சகி'யை 1966இல் இழந்தார். அவருடைய மனைவியின் இறப்பையொட்டிய முந்திய நாள்களிலும் அதற்குப் பின்னரும் அவர் பல கவிதைகளை எழுதினார்; அவை 'உத்தரானுராகா'வில் பல மங்கலான காட்சிகளை வழங்குகின்றன. 'சகி நம்ம அக்யானா' எனும் பாடல், 'சகி கீதா'வின் தொடக்க அடிகளை எடுத்துக்கொள்கின்றது; ஆனால் பாடலின் கடைமடக்கு அடியோ, இவ்வாறு மாறுகின்றது:

> ***"உன்னிடத்திலிருந்து எனக்குப் பரவுகின்ற இந்தப் பற்று,***
> ***மல்லிகை ஒட்டுச்சினையின் முடிச்சினைப்போல***
> ***தளிர்க்கட்டும் ".***

ஆன்மிகத் தன்வரலாறு என்கிற வகையில், 'சகி கீதா'வும், 'The Prelude' எனும் படைப்பைப் போன்று, காதற்கவிதைப் பாணி (இலக்கியவகை)யைச் சேர்ந்ததுதான்; ஆனாலும் திருமண வாழ்க்கை உறவின் உட்சிக்கலை, சற்றும் வள்ளையாமல் அது நாடி ஆராய்வதால், அதை ஒரு புதுப்பாணிக் கவிதையாக ஆக்கியுள்ளது. ஆனால், 'சகி கீதா'வைப் பற்றிய மிக முக்கியமான ஓர் உண்மை என்னவாக இருக்கக்கூடுமெனில், மரபுவழிப் பண்புகள் என்னும் வரைச்சட்டத்திற்குள்ளாகவே, தற்காலச் சிக்கல்களுக்குத் தீர்வுகளைக் காணும் ஒரு முயற்சியே அது.

பேண்ட்ரே ஆங்கிலத்திலும் கவிதைகள் எழுத விரும்பினார் அவர் அவ்வாறு எழுதிய பலவற்றில் சில கவிதைகள்தாம்

எஞ்சிநின்றுள்ளன. ஒருசில கவிதைகள், 'Aspiring Fire' எனுந் தலைப்பில் கே. இராகவேந்திர ராவ் அவர்களால் பதிப்பிக்கப்பட்டுள்ளன. இவற்றிற்கிடையே, 'Love' (காதல்) எனும் ஒரு குறுங்கவிதை உள்ளது; அது, காதல் என்பது ஒரு விளங்காத புதிர் என்பதாகப் பாதி நகைச்சுவைத்திறத்தோடு ஒத்துக்கொள்கின்றது. இந்தக் கவிதையின் தொனி, கன்னடக் கவிதைகளின் தொனியிலிருந்து மிகவும் வேறுபட்டிருப்பதால், அதை முழுமையாகவே எடுத்துக்காட்ட விரும்புகிறேன்:

"தலைகளை இழக்கின்றோம்; இதயங்களை
வெல்கின்றோம்;
செல்வக் காலத்தும் அல்லற் காலத்தும் நாம் நம்
வாழ்க்கையை ஒன்றாகவே கழிக்கின்றோம்;
காதலின் தலையோ வாலோ, இரண்டுமே ஒன்றுதான்;
அதை முற்றிலும் அறிந்தவர் ஒருவரும் இலரே."

இந்தக் கவிதையிலுள்ள அடியின் திண்மையானது, காதற்கவிதையைவிட மெய்ப்பொருள் கவிதைக்குத்தான் அதிகமாகப் பொருத்தமுடையதாக இருக்கின்றது.

பேண்ட்ரேவின் இயற்கைக் கவிதைகளுக்குள்ள தனிச்-சிறப்பான கூறு, அகக்காட்சி நிலையிலும் சரி, உத்தி என்கின்ற வகையிலும் சரி, செயற்படுகின்றதே அந்த ஒற்றுமை என்கின்ற கோட்பாடுதான். இக் கோட்பாட்டின் மூன்று அல்லது நான்கு கூறுகளை ஒருவர் அடையாளங்காண இயலும். இவற்றில் முதலாவது, 'பா பேகா' (விரைந்து வா!) எனுங் கவிதையினால் அழகுற விளக்கப்படுகின்றதான, காணப்படாததோடு காணப்படுவதற்குள்ள முழுமையான உறவாகும். பேண்ட்ரேவின் கவிதையில், 'காணப்படுவது' என்பதற்குப் பெரும்பாலும் 'நிலமும்' 'நீரும்'தாம் குறியீடுகளாகக் காட்டப்படுகின்றன மற்ற மூன்று பதங்கள், வழக்கமாகக் காணப்படாதவற்றிற்கான குறியீடுகள் ஆகும் இந்தக் கவிதையில் கவிஞர் தொழுதுவேண்டுகின்ற மேகராஜனானவன், மேகமாகக் கண்ணுக்குப் புலப்படுவதாக இருந்தாலுங்கூட, காணப்படாதவற்றின் உலகத்தைச் சேர்ந்தவன்தான்.

"ஓ மேகமே! ஓ உயிரே! என் வானத்தில்
ஒரு சாட்சிக்காரனைப் போல, நீ அலைந்து திரிகிறாய்!
விதைப்புக்குத் தக்கவளான இம் மண்ணுக்கு இறங்கி வா!
பூமி அன்னையின் உடலைப் பழங்களால்
நிரப்புவதற்காக!"

மேகத்திற்கும் 'உறங்குகின்ற விதை'க்குமிடையே உள்ள உறவில், அவர் மண்ணுக்கும் விண்ணுக்குமிடையே ஒற்றுமையைக் காண்கிறார். அதிலே ஒரு தெய்விகக் கூறு உள்ளடங்கியுள்ளது:

"காணப்படுவதற்கும் காணப்படாதவற்றிற்கும்
இடையே நடக்கும் வணிகம், அழகாகவே உள்ளது.
உயிருள்ளவையும் உயிரற்றவையும்
தெய்வத்தினிடம் ஒன்றிணைகின்றன."

ஒற்றுமையின் இரண்டாவது கூறு, 'சத்பவம்' என்று பேண்ட்ரே பெயரிட்டழைப்பதாகும், 'சத்', 'பவா' ஆகிய இரண்டும் சேர்ந்து பிறந்த சொல்தான் 'சத்பவம்'. 'திருஷ்டி–சிருஷ்டி' (காட்சியும் படைப்பும்) என்பதிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட பின்வரும் அடிகள், இப் புதிய கருத்தை விளக்கத் துணைபுரிகின்றன:

"ஒவ்வொரு மிலாறிலும் ஒவ்வொரு கிளையிலும்
வேறு வேறு விதமான ஒரு பூ!
பிறப்பிடம் ஒன்றேதான்; ஆனால் பெயர்கள்தாம் பற்பல.
'நீ' என்பதும் 'நான்' என்பதும், 'அவர்கள்' என்பதில்
உள்ளவைதாமே!".

கவிஞரின் கருத்து, வெறுமனே இயற்கைக்கும் மனிதனுக்கு-மிடையே ஓர் ஒற்றுமையைக் குறிப்புணர்த்துவது மட்டுமன்று; அவை இரண்டிலும் செயற்படுகின்ற பொதுக் கோட்பாட்டினை வெளிப்படுத்துவதுதான். மிலாறுகள், கிளைகள், பூக்கள் ஆகிய அனைத்துமே, ஒற்றை மரத்தினுடையவைதாம். அதேபோல் மனித உயிர்களுக்கும், பொதுவான மூலப்பிறப்பிடம் ஒன்றுதான். இந்தப் பிறப்பிடம்தான், 'சத் பவம்' என்று வழங்கப்பட்டுள்ளது.

ஒற்றுமை என்னும் கருத்தின் மூன்றாவது கூறு, 'ஆனந்தம்' என்னும் கோட்பாட்டில் அடங்கியுள்ளது; ஆனந்தம் என்பது மனித உலகிலும் சரி மனிதரல்லாதவற்றின் உலகிலும் சரி தன்னை வெளிப்படுத்திக்கொள்கின்றது 'பெலடிங்கல நோடா' (பார்,

நிலவொளி!) போன்ற ஒரு கவிதையானது, மனித உலகோடு தொடர்புடையதாக இருக்க, 'சிட்டகுப்பி சின்வு சின்வு' (ஒரு சிட்டுக்குருவி அழைக்கிறது) போன்ற கவிதைகளோ, மனிதரல்லாத மற்றவற்றின் உலகிற்கு நம்மை இட்டுச்செல்கின்றன.

நான் குறிப்பிட விரும்புகின்ற, ஒற்றுமை என்கின்ற அகக்காட்சியின் இறுதிக்கூறு, ஏ.இ. (A.E.) எனும் கவிஞரிடமிருந்து பேண்ட்ரே பற்றியெடுத்துக்கொண்ட 'இரட்டைக்காட்சி' ஆகும். இவ் விரட்டைக்காட்சி என்பது முற்றிலுமாக இயற்கை உலகிலேயே இயங்கக்கூடும்; எடுத்துக்காட்டாக, பூக்களை உடுக்களாகக் காண்பதும், உடுக்களைப் பூக்களாகக் காண்பதுமாகச் செயற்படலாம்; அல்லது ஏக காலத்தில் இரண்டு உலகங்களையும், அதாவது, மனிதர் உலகத்தையும் மனிதரல்லாதவற்றின் உலகத்தையும் ஈடுபடுத்துவதாகவும் இருக்கலாம். இங்கே உட்பொதிந்துள்ள கருத்தானது, "கவிஞனின் நெஞ்சமும் அறிவும் ஒன்றாக இணைக்கப்படவேண்டும்; மிக நெருக்கமாக இணைக்கப்பட-வேண்டும்; இயற்கையின் தோற்றங்களுடன் ஒன்றிணைக்கப்படுதல் வேண்டும்; வெறுமனே உறுதியற்ற நிலையிலும், விழுமிய அவற்றுடன் தளர்ந்த நிலையில் கலந்திருப்பவையாகவும் இருத்தல் கூடாது" என்று சொன்னபோது காலெரிட்ஜ் எந்தப் பொருளில் கருதி அவ்வாறு கூறினாரோ அந்தக் கருத்திற்கு நெருக்கமானதாகும் பேண்ட்ரேவின் இயற்கைக் கவிதைகளில் இந்தக் கூட்டிணைப்பிற்கான பல எடுத்துக்காட்டுகளை ஒருவர் காணலாம். எடுத்துக்காட்டாக, 'சூர்யானா ஹோலி' (கதிரவனின் ஆறு) எனும் கவிதை:

> ***"கதிரவனின் ஆறு, இதோ இங்கே இருக்கிறது!***
> ***வா, அதில் நுழைந்து, நீயே உன்னைக் கழுவித்***
> ***தூய்மையாக்கிக்கொள்!"***

இங்கே கதிரவனின் ஒளி, அதற்குள்ள குறிப்பிட்ட தன்மையை இழந்திருக்கிறது. அது ஓர் ஆறாக உருமாற்றப்பட்டுள்ளது. அது இப்போது தூய்மையின் சின்னமாகவும் துலங்குகிறது 'அதில் நுழைந்து கழுவிக்கொள்' என்னும் அழைப்பிற்குப் பின்னே உள்ள உட்கருத்து யாதெனில், மனிதன் ஒளியுடனும் நீருடனும், தான் ஒன்றாக ஆவதன்மூலம் இந்தத் தூய்மையில் பங்குகொள்ள வேண்டும் என்பதே

விண்வெளியைச் சேர்ந்த கதிரவன், மண்ணில் ஓடும் ஆறு, உயிர்வாழ் படைப்புகளின் உலகத்தைச் சேர்ந்த மனிதன், தூய்மை என்கின்ற ஒரு கருத்து - ஆகிய அனைத்தும் ஒன்றிணைக்கப்பட்டு, ஒரு திண்ணிய - தடையின்றி ஒழுகிச்செல்கின்ற 'ஆறு' என்னும் தோற்றப்படிமத்தின் மூலமாகப் புது வலுவூட்டப்படுகின்றன. இத் தறுவாயில், ஒன்றுக்கொன்று தம்மிடையே மாறிக்கொள்கின்ற அணிநயத்தை பேண்ட்ரே எவ்வாறு பயன்படுத்துகின்றார் என்பதையும் நாம் காணலாம். அவ் வணிநயத்தை, 'நகினவிலு' (மயில் சிரிப்பு), 'சிட்டிய சஞ்சி மாலி' (சிட்டி மழையின்போது ஒரு மாலைப் பொழுது) ஆகியவற்றிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட பின்வரும் அடிகள் விளக்கும்:

"குயிலொன்று ஒரு மா மரத்தின் உச்சியில்
குந்திக்கொண்டிருந்தது.
அந்த ஆண்குயில் குந்திக்கொண்டு, பாடிக்கொண்டிருந்தது.
சிலவேளைகளில், பாடுவதை விட்டுவிட்டு,
உன்னை உற்றுப்பார்ப்பதோடு நிறைவுகொண்டு,
வெறுமனே குந்திக்கொண்டிருந்தது."

மற்றும்,

"மாலைக் கதிரவனின்
தோள்களின் மீது,
வெள்ளி நூலினாலான
மயில் துகில்."

'மயிலின் சிரிப்பு' என்னும் கவிதையிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட இந்த அடிகளில், மனமென்னும் மா மரத்தின்மீது அமர்ந்திருக்கின்ற பாடாத குயில் எனும் தோற்றப்படிமம், காதலனுக்கான ஓர் உருவகமாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளது. அதற்கு நேர்மாறாக, மனித உலகத்திலிருந்து கடன்வாங்கப் பட்ட 'மயில் துகில்' என்னும் தோற்றப்படிமமானது, மாலைக் கதிரவனின் அழகை வெளிப்படுத்துவதில் நிறைவைக் காண்கின்றது.

பேண்ட்ரேவின் இயற்கைக் கவிதைகளில், சுவை ஆர்வத்திற்குரிய இரண்டு இடங்கள், முனைப்பாகத் தெரிகின்றன: ஒன்று, பருவங்களின் சுழற்சி, அதிலும் குறிப்பாக, சிராவணா மாதம்; அடுத்தது, உணர்ச்சி ஏற்றங்காட்டும் சின்னமாக,

பூக்களுடன் சேர்ந்து மரங்கள், செடிகள், கொடிகள் ஆகியவற்றின் உலகம். பருவங்களின் சுழற்சி என்னும் பாடுபொருள் குறித்து, கவிதைகளின் ஒரு பெரும் தொகுதியே உள்ளது: 'ரிது கானா' (பருவங்களின் பாடல்), 'நிகி நிகி முகிலு' (எரியும் வானம்), 'பாரோ சதனகெரிகெ' (சதனகேரிக்கு வா!) மற்றும் சிராவணா கவிதைகளின் ஒரு தொடர்வரிசை ஆகியவையே அவை; நிற்க, 'சகி கீதா'வில் போற்றிப்பாடப்படும் பருவங்களின் சுழற்சியைப் பற்றியோ சொல்லவே தேவையில்லை. இந்தத் தொகுதியைப் பற்றிய ஓர் ஆய்வுக்கு, 'ரிது கானா' எனுங் கவிதை, ஒரு மிகச் சிறந்த தொடக்கத்தை வழங்குகின்றது.

பருவங்களின் பாடல்

பகல், இரவு என்னும் துலாக்கோல்,
திரைக்குப் பின்னே திறந்துகொள்கின்றது.
உடுக்கள் உலகத்தின் ஒப்பனையோ,
மணிகள் பதித்த கடவுளின் அணிகலன்கள்.

மலை, சமவெளிகள், மரங்களின் உச்சிகள் -
ஆகியவற்றின்மீது,
பூக்களின் மின்னல் வெட்டொளி.
காலைகள் மற்றும் மாலைப் பொழுதுகளின்
ஒரே மாதிரியான சிவந்த ஒளிக்கலவை.

மண்ணின் முழுமையான ஆர்வத் தழுவலில்,
பெருங்கடல் விடுகின்ற நெடுமூச்சு,
கிழக்கிலிருந்தும் மேற்கிலிருந்தும் கொண்டல் நீரைக்
கொண்டுவருகின்ற
காற்றின் வீச்சு.

கூலத்தின் (தானியத்தின்) காதினைப் போன்று
எழுகின்ற,
வீழ்ந்த விதையின் மாயம்.
இங்கேயோ இறப்பு, ஆனால் பிறிதோரிடத்தில் பிறப்பு.
வாழ்க்கையெனும் விளையாட்டின் மூச்சுயிர்ப்பு.

திடுமென, உடல்களின் இணைகளில் ஏறும்
காதலின் பித்தமானது,
மல்லிகையானது மலர்ச்சி எனும் தன் ஆடையை
அணிவதுபோல,
முறுவல்களைச் சேர்த்துக்கொள்கின்றது.

இனிய முத்தங்களின் அழுத்தத்தால்,
காதலர்களின் உதடுகள் விரிந்திடவும்,
திருமண வாழ்க்கையின் உயிர்நிலைச் சாரம்,
பனிக்காலத்துப் பசும் இலைகளில் காட்சியளிக்கின்றது.

முகில் நிறைந்த வானத்தின் மேற்கவிகை (விதானம்)
எப்போதும் புதிதாகவே உள்ளது.
கோள் நடனத்தின் ஓசைநயம்
நிலைபேறுடையதாக உள்ளது.

'புதுக்கு, புதுக்கு!' என்று பகர்கின்றது,
பருவங்களின் பாடல்.
அண்டவெளியின் மோனமோ,
சாமர்த்தியமாக அப் பண்ணிசைப்பைப் பின்பற்றுகின்றது.

இந்தக் கவிதையின் முதல் மூன்று பாடற்பகுதிகள் வேனிற்காலம், கார்காலம், பனிக்காலம் ஆகிய மூன்று பருவங்களைப் பற்றிய தோற்றப்படிமங்களைப் படைக்கின்றன. மற்றொரு கவிதையில் பேண்ட்ரே அவற்றைப் 'பேரான்மாக்கள்' (பேருள்ளங்கள்) என்று வழங்கியுள்ளார். முதல் மூன்றுக்கான, பொருத்தமான - தருக்க அளவினான ஒரு முடிவாக அமைந்திராத இறுதிப் பாடற்பகுதியானது, பருவங்களின் செய்தியை, அதாவது 'புதுக்கு' என்கிற செய்தியை எடுத்துரைக்கின்றது. காலவரம்புக்குட்பட்ட பருவங்கள், மனிதனின் உலகியல் வாழ்க்கைக்கான இயற்கைச் சின்னங்களாக உள்ளன.

பேண்ட்ரே, மேற்சொன்ன மூன்று பருவங்களைப் பற்றியுமே அழகாக எழுதியிருக்கின்றாரெனினும், அவரை மிகவும் கவர்ந்த பருவம், 'வர்ஷ' காலம், அதாவது கார்காலந்தான்; அதிலும் குறிப்பாக, சிராவணா மாதந்தான். இந்தக் காலம் தனக்குப் பிடித்தமானதாக இருந்ததற்கான காரணங்களையும் அவரே

கூறியுள்ளார். "ஆண்டுக்கு ஆண்டு கார்காலம் எனக்குப் புதுத்தன்மையைக் கொண்டு வருகின்றது. சிலர், இளவேனிற் பருவத்தை வேண்டிநிற்பர்; மற்ற சிலரோ, பனிக்காலத்தைக் கணக்கிட்டு எண்ணிக்கொண்டிருப்பர்; ஆனால் எனக்கோ, சிராவணா மாதந்தான் 'புதுப்பிப்பை'க் கொண்டுவருகின்றது. ஹரனுக்கும் சரி, ஹரிக்கும் சரி, இருவருக்குமே சிராவணா மாதம் மிகவும் உகந்த மாதம்" என்று அவர் கூறியுள்ளார். இதுதான், ஸ்ரீ அரவிந்தரின் மாதமும் ஆகும்; இந்த மாதத்தில்தான் இந்தியா விடுதலை பெற்றதும்!

'சகி கீதா', 'நாத லீலே', 'ஹாடு பாடு', 'கங்காவதாரணா', 'சூர்ய பாணா', 'நாக்கு தந்தி', 'மட்டே பந்து' 'சிராவணா' - ஆகிய தொகுப்புகள் அனைத்துமே, சிராவணா கீதங்களைப் பெற்றுள்ளன; ஆனால் அவற்றில் இரண்டை மட்டுமே கவனிக்கத்தான் இங்கே நமக்கு இடம் உள்ளது 'சிராவணாடா வைபவா', 'பிரதிவர்ஷதந்தே பந்து சிராவணா' (சிராவணா, இந்த ஆண்டும் வருகிறது!) ஆகியவற்றை நான் தேர்ந்தெடுக்கின்றேன்.

'சிராவணாடா வைபவா' எனுங் கவிதை, சிராவணா மாதத்தின் வண்ணச் சீர்மை பற்றிய ஒரு வருணனையுடன் தொடங்குகிறது. கவிஞருக்கு இந்தச் சீர்மை, மண்ணும் விண்ணும் ஒன்றிணைந்ததன் ஒரு விளைவாக ஏற்பட்டதாகவே தோன்றுகின்றது. இங்கே பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள அணிநயமானது, இயற்கையின் முறைமைக்கும் மனித வாழ்க்கையிலுள்ள முறைமைக்கும் இடையே ஒரு நெருங்கிய இசைவுப்பொருத்தமிருப்பதைக் குறிப்புணர்த்துகின்றது. ஒன்றிப்பு என்னுங் கருத்து, இயற்கையாகவே பிறப்பு என்னுங் கருத்துக்கு இட்டுச்செல்கின்றது. அக் கருத்தானது பூ, வண்ணத்துப்பூச்சி ஆகிய சக்திவாய்ந்த இரண்டு உருவகங்களின் மூலம் உறுதிப்படுத்தப்படுகின்றது.

பூந்தாது பூவாக மலர்கின்றது;
சிறகுகள். புழுவிலிருந்து விரிகின்றன.
பக்கங்களை வலிமையால் தகர்ந்தெறிந்தும்,
திரையினைக் கிழித்தும்
வண்ணத்துப்பூச்சிகள் தங்கள் விடுதலையைப்
பெறுகின்றன.

விடுதலை என்பது, சிராவணாவின் குறியீட்டின் ஒரு முக்கியமான பகுதியாகும். இந்த முனையிலிருந்து மேல்நோக்கி, வேறுபடுத்திப்பார்க்கும் நிலையொழிந்த - ஒற்றுமையே நிலவுகின்ற ஓர் உலகிற்குள் கவிஞர் நுழைகின்றார். பூவும் வண்ணத்துப்பூச்சியும், தழுவலில் தங்களின் தனித்த தன்மையை இழக்கின்றன; ஒரே தோற்றப்படிமமாக ஆகின்றன.

உயிர்ப்பு நிரம்பிய
பூவிதழ்களும் பூக்களும்
இப்போது வண்ணத்துப்பூச்சிகளாக உள்ளன.
வண்ணத்துப்பூச்சியின் சிறகுகளோ,
நடனத்திற்குப் பிந்திய அமைதியுடன்
தற்போது பூக்களின் தோற்றத்தைப் பெற்றுவிடுகின்றன.

கவிஞர் ஏ.இ. (A.E.) அவர்கள், பூக்களை உடுக்களாகவும் உடுக்களைப் பூக்களாகவும் கண்டார். பேண்ட்ரேவோ, பூக்களை வண்ணத்துப்பூச்சிகளாகவும் வண்ணத்துப்பூச்சிகளைப் பூக்களாகவும் காண்கின்றார். இக் கவிதையின் இறுதிப் பகுதியில் மேலும் இரண்டு தோற்றப்படிமங்கள் உள்ளன. அதாவது, பூக்களின் ரசலீலையால் புளகாங்கிதம் அடைந்த இப் புவி, ஒன்று; மற்றொன்று, தன் தலைமீது பூக்கூடையை வைத்துக்கொண்டு நடனமாடுகின்ற புவி-ஜோகின் (earthjogin) ஆகும். இவற்றில் முதலாவது, காதலின் சின்னம்; மற்றதோ, 'பக்தி'யின் சின்னம்; அது காதலினின்றும் வேறுபட்டதன்று.

'பிரதிவர்ஷதந்தே பந்து சிராவணா' (இந்த ஆண்டும் சிராவணா வருகிறது) எனுங் கவிதை, மிகவும் உட்சிக்கல் வாய்ந்த ஒரு கவிதையாகும். இந்தக் கவிதையிலுங்கூட, சிராவணாவின் சீர்மையைப் பற்றிய ஒரு கொண்டாட்டம் உள்ளது.

"இது புவியின் கருப்பையிலிருந்து
கிடைத்திருக்கும் தங்கம்:
நீல நிறமானது, நீரை உறிஞ்சி
பச்சை நிறத்தை உமிழ்கிறது:
உலகமோ, வியப்புடன் இதைக் கூர்ந்துநோக்குகிறது".

முந்தைய கவிதையிலுள்ளதைப் போன்றே, தங்கத்திற்கும் பச்சை நிறத்திற்குமிடையே நடக்கும் அதே விளையாட்டுத்தான்;

ஆனால், காண்பவர்தான் மாறியுள்ளார். 'சிராவணாடா வைபவா'வின் கவிஞரோ, அழகின் அனுபவத்தால் புளகாங்கிதமடைந்த ஒரு காதலர்; தெரிவிக்கவுள்ள ஓர் அகக்காட்சியையுடைய புதிய கவிதையை இயற்றிய கவிஞரோ, ஒரு மெய்யுணர்வாளர் (பார்வையாளர்).

சிராவணா மாதத்திற்காகக் காத்திருக்கின்ற கவிஞருக்கு, அதனுடைய வருகை, ஒரு மகிழ்ச்சியான நிகழ்ச்சியாகும். சிராவணா, உலகத்திற்கே உயிர்மூச்சு என்பதை ஏற்கெனவே அவர் அறிந்தவர்தாம். தன்னை ஈர்க்கும் ஆற்றலை அது பெற்றிருப்பதையும் அவர் அறிவார்; ஆனால் இது மட்டுமே அவருக்குப் போதுமானதாக இல்லை. மேற்கொண்டு அதன் புதிரைத் துருவி ஆராயவே அவர் விரும்புகிறார். அவருடைய அகக்காட்சியில், புதிய கூறானது, இப்போது நுழைகின்றது; அது, இறப்பு. முந்தைய கவிதையின் செய்தியோ, ஒரு புதிய பிறப்புக்குள்ள சாத்தியக்கூறு ஆகும். இந்தக் கவிதையோ, இறப்பென்பதை உண்மையென்று ஏற்றுக்கொண்டு, இறவாமை நிலையை உறுதிப்படுத்துகின்றது:

சிராவணாவின் காற்றுகள்,
கடுமையாக வீசுகின்றன.
சூறையாடுவோர்
தங்கள் கைகளில்
பெரும் ஊதுகொம்புகளுடன்,
சிவனின் மேளங்கள்மீது விரைகின்றனர்.
பிணமோ,
மீண்டும் உயிர்பெறுகின்றது.

பேண்ட்ரேவுக்கும், ஸ்ரீ அரவிந்தர் வியந்துபோற்றிய அமெரிக்கக் கவிஞர் விட்மனுக்குமிடையே பொதுவான ஒற்றுமைக் கூறுகள் பல காணப்படுகின்றன. அகக்காட்சியி-னின்றும் அவர் பிரிந்துள்ள பிரிவு நிலையிலிருந்தோ, அல்லது அகநோக்கையும் மாசறு நிலையையும் இழந்தமைக்கான அவருடைய வீட்டு நினைவுத் துயரத்திலிருந்தோ தோன்றிய அக் காதற்கவிஞரின் வேதனையில் இவர் பங்குகொள்ளவில்லை மாறாக, இவருடைய அகக்காட்சியோ, தொடர்ச்சியானது; உடைபடாதது; அது வளரவளர தெளிவுத்தன்மையையும் விரிவையும் ஈட்டுகின்றது. விட்மனுக்குப் புல்லானது இறவாமை

நிலைக்கான ஒரு கொடியாக இருந்திட, பேண்ட்ரேவுக்கோ சிராவணா மாதமானது புதிய பிறப்புக்குக் கட்டியங்கூறுவதாக இருந்தது.

மழைப்பருவம், மற்ற பருவங்கள் அனைத்தையும் விட முன்னிடம் பெற்றிருந்தது போன்று, தாவரங்கள் அனைத்திலும், அனைத்து வகைப் பூக்களும் பேண்ட்ரேவை மிகமிகக் கவர்ந்தன. அவர் தார்வாத் பகுதியை 'மாம்பழத்திற்கும் மல்லிகைக்குமான' தாயகம் என்று வருணித்துள்ளார். ஆனால் மல்லிகையையோ, செண்பகத்தையோ பாரிஜாதத்தையோ மட்டுமே அவர் பாடவில்லை; மாறாக, பெயரோ புகழோ பெற்றிராத பூக்களையும் அவர் பாடியுள்ளார். 'ஹூ' (பூ) என்னுஞ் சொல்லே, ஒரு கவிதையின் பாடுபொருளாக இருந்திருக்கின்றது.

பூவைப் பற்றிய பேண்ட்ரேவின் கவிதைகள், மூன்று வகைக்குள் அடங்கும்:- (1) மனநிலைக்கேற்ற உணர்ச்சிப்பாடல்கள்; (2) தியான இசைப்பாடல்கள்; மற்றும் (3) காதற் கவிதைகள். கவிஞரின் குறிப்புகளிலேயே, இந்த வகைப்பாடு குறிப்பாகச் சொல்லப்பட்டுள்ளது. ஒரு தொடக்கக்காலக் கவிதையான 'ஹூத்தாடா ஹூனாசி' (புளியம் மலர்ந்துள்ளது), மனநிலை உணர்ச்சிப்பாடலுக்குச் சிறந்ததோர் எடுத்துக்காட்டாகும். இது, வருணனை தியான இசைப்பாடல் என்று எதை எம்.எச். ஆப்ராம்ஸ் அவர்கள் வழங்கினாரோ ஏறத்தாழ அதற்குப் பெரிதும் ஒத்திருக்கின்ற ஒரு வகையைச் சேர்ந்ததாகும். இந்தக் கவிதை பற்றிய பேண்ட்ரேவின் குறுங்குறிப்பு பின்வருமாறு கூறுகின்றது: "புளிய மரத்தின் மலர்ச்சியைப் பார்த்தபோது என் மனத்தில் எழுந்த படங்களின் வரிசை, இந்தக் கவிதையில் அடங்கியுள்ளது". தொடக்க அடிகளிலேயே புறநிலைத் தோற்றமான புளிய மரத்தின் அழகிற்கும், சிந்தனையும் உணர்வும் கலந்த கவிஞரின் அகநிலை உலகிற்குமிடையேயிருந்த ஒரு தொடர்பை, இக் கவிதை நிறுவிக்காட்டுகின்றது. பருப்பொருள் பற்றிய விவரங்கள், அதாவது, கதிரொளிக் கூடாரம், சீழ்க்கையொலிக் காற்று, மரத்தின் சாய்வான நிழல், கவிஞருடைய காதலியின் மயக்குமழகு, தூசியும் சருகுகளும் சேர்ந்து விளையாடும் சுதந்திரமான விளையாட்டு - ஆகியவை, மேற்சொன்ன தொடர்பை ஆழமாக்குவதற்குத் துணைநிற்கின்றன.

அந்தத் தொடர்பு, கவிஞரைக் கழுவித் தூய்மையாக்குவதன்மூலம் ஆற்றல்வாய்ந்த விளைவுகளை அவருக்கு ஏற்படுத்தித் தருகின்றது.

தியான இசைப்பாடல் வகையில் மிகச்சிறந்ததென நான் கருதக்கூடியது, 'சூர்யபாணா' (சூரியகாந்தி) எனுங் கவிதையாகும். இது 'அரலு முரலு'வில் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது. இச் சூரியகாந்திக் குறியீட்டை, ஸ்ரீ அரவிந்தரின் 'யோகக் கலவை'யிலிருந்து பேண்ட்ரே தேடியெடுத்திருக்கக்கூடும். அரவிந்தர், பின்வருமாறு கூறுகின்றார்: "சூரியகாந்திப் பூ, சூரியனையே நோக்குவதுபோல, ஆன்மாவும் உளஞ்சார்ந்த உயிரும் தெய்விக உண்மையின் பக்கமே திரும்புவதென்பது, அவற்றிற்குள்ள இயல்பான தன்மையே!". தன் சொந்தக் கவிதையைப் பற்றிய பேண்ட்ரேவின் குறிப்பும், அதேபோன்ற சொற்களைக் கொண்டதாகவே உள்ளது: "சூரியகாந்திப் பூ, விஞ்ஞான ஒளிக்காக ஏங்குகின்ற இதய கமலத்திற்குக் குறியீடாக அமைகின்றது". ப்ளேக் (Blake) என்னுங் கவிஞரின் "ஹா, சூரியகாந்தி" என்னும் புகழ்பெற்ற கவிதையில், சூரியகாந்திக் குறியீடு பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதையும், எடுத்துக்காட்டாக அவர் பெற்றிருந்தார். பேண்ட்ரேவின் உத்தியானது, ப்ளேக்கின் உத்தியை ஒத்திருப்பதாகக் காட்டினாலும், குறியீடு மட்டும் வேறானதாகவுள்ளது. ப்ளேக் காட்டும் சூரியகாந்தி, விடுதலைக்குப் போராடுகின்ற ஆன்மாவுக்கான ஓர் உருவகமாகவுள்ளது. பேண்ட்ரேவின் பாடலிலோ, ஏற்கெனவே தெய்விகத் தீக்கை பெற்று, சூரியனின் ஒரு பகுதியாகவே ஆகிவிட்டிருக்கின்ற ஓர் ஆன்மாவை அது குறிப்பிடுகின்றது.

'பூ' குறியீட்டை, அல்லது பேண்ட்ரே பயன்படுத்திய சொற்களில் சொல்வதாயின், 'தவனகவனா'க்களைப் பெற்றுள்ள காதற்கவிதைகள், பிறிதொரு தறுவாயில் சுட்டப்பட்டுள்ள 'கம கமா கமாதட்ஸ்தாவ மல்லிகி' எனும் புகழ்பெற்ற கவிதையில் காணப்படுகின்றவாறு, பூக்களுக்கும் காதலுக்கும் உள்ள பிரிக்கமுடியாத ஓர் உறவினை நிறுவிக்காட்டுகின்றன. இந்தக் கவிதையில் நாம் செவியுறுங் குரலானது, தன்னைத் தனியாக விட்டுவிட்டுச் செல்லவேண்டாம் என்று தன் காதலனிடம் மன்றாடுகின்ற ஒரு பெண்ணினுடைய குரலாக உள்ளது. மல்லிகைப் பூக்கள் மணம் பரப்புகின்றன; அதனால் அவன் அவளுடன் தங்கியிருக்கவேண்டும் என்று அவனிடம் அவள்

கூறுகின்றாள். மல்லிகை, அவர்களுக்கிடையே பகிர்ந்து-கொள்ளப்படும் மகிழ்ச்சியின் சின்னமாகும்.

நீயும் நானும் என்கின்ற ஒருமை நிலையில்,
ஆன்மாவில், பாடலொன்று பிறந்தது;
காட்டிலோ, வெண்மை நிலவொளி காய்ந்தது.

பேண்ட்ரேவின் கவிதை வாழ்க்கையின் நெடுகிலும் காணப்படுவதான, சமூகக் கருத்து பற்றிய பாடுபொருள்களைக் கொண்டுள்ள ஏராளமான கவிதைகள், சமூகத்தைப் பற்றி அவருக்கிருந்த விழிப்புணர்ச்சியின் ஆழத்தையும் தொடர்ச்சி-யையும் காட்டுகின்றன. அவருடைய குழந்தைப் பாடல்களும், நட்பைப் பற்றிய கவிதைகளும், ஏன், காதற்கவிதைகளுங் கூட, பெருமளவிற்கு அவருடைய வாழ்க்கையின் தொடக்கக் காலத்தை மட்டும் சேர்ந்தவையாகும்; ஆனால், சமூகக் கவிதைகளோ அவ்வாறில்லை. மாறாக, பிற்காலத் தொகுப்புகளில் சமூகக் கருத்து பற்றிய பாடுபொருள்களைக் கொண்ட கவிதைகள் பெருகியிருப்பதை நாம் காண்கிறோம்.

தொடக்ககாலச் சமூகக் கருத்துப் பாடுபொருள்களில், மொத்தத்தில் கருநாடகமும் (பாரத) நாடும்தாம் மேலோங்கி முனைப்பாகக் காட்சியளிக்கின்றன. பேண்ட்ரே, தன் இலக்கிய வாழ்வைத் தொடங்கியபோது, கருநாடகம் ஓர் அரசமைப்பு பெற்ற நிலமாக இருந்திடவில்லை. கன்னடமொழி பேசிவந்த மக்கள் தனித்தனியே பிரிந்துகிடந்தனர். அவர்களுக்கிடையே எந்தவித இடைச்செயற்பாட்டுத் தொடர்பும் இருக்கவில்லை. 'கெலெயர கும்பு', தனக்குத் தானே வகுத்துக்கொண்ட குறிக்கோள்களில் ஒன்று யாதெனில், அரசியல் நிலையிலுஞ் சரி, உளவியல் வகையிலுஞ் சரி, கருநாடகத்தை ஒன்றாக இணைப்பதாகவே இருந்தது. 1928ஆம் ஆண்டில், தான் பதிப்பித்த, 'நந் நாடு ஈ கன்னட நாடு' (இந்தக் கன்னட நாடு, என்னுடையது) என்னுங் கவிதைக்கான முன்னுரையில், பேண்ட்ரே பின்வருமாறு எழுதினார்: "குமாரசாமி தன் ஆறு உடல்களையும் ஒன்றாக இணைத்து, ஆறுமுகங்களோடு கூடிய ஒரே தெய்வமாக ஆனதுபோன்று, துண்டுதுண்டாகச் சிதறிக்கிடக்கும் நிலையிலிருந்து 'விசுவ கருநாடகம்' எழ வேண்டும்!" இப் பணியோ, அறைகூவல்கள் நிறைந்ததாக இருந்தது. அலூர் வேங்கடராவ்,

சாந்த கவி ஆகியோரிடமிருந்து அகத்தூண்டுதல் பெற்று, பேண்ட்ரே முழு உள்ளார்வத்துடன் இப் பணியில் தன்னை ஈடுபடுத்திக்கொண்டார். மறுமலர்ச்சிக் காலத்தின்போது, முக்கியமான ஒரு பண்பாட்டு நடவடிக்கை ஆகிவிட்ட 'நாத ஹப்பாஸ்'களை (வட்டார விழாக்கள்) முதன்முதலில் நடத்தியதே, 'கெலெயர கும்பு' தான்!

வட்டார உணர்ச்சி, பேண்ட்ரேவின் தொடக்கக்காலக் கவிதைகள் சிலவற்றில் சக்திவாய்ந்த வகையில் வெளிப்பட்டது. இவற்றில் யாவருமறிந்த மிகச்சிறந்த ஒன்று, 'கனசினோல கொண்டு கனசு' எனுங் கவிதையாகும். அது ஒருவேளை ஆனந்தமடத்திடமிருந்து பெற்ற அகத்தூண்டுதலின் விளைவாக இருக்கக்கூடும். அதன் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பின் தமிழாக்கத்தைக் கீழே தருகிறேன்:

கனவுக்குள்ளே ஒரு கனவு

"ஆங்கே நிற்கின்ற நீங்கள் யார், அன்னையே?"
"நீ ஏன் உசாவுகிறாய்? எனக்காகக் கவலைப்படுபவர்
யாருளர்?"

"ஏன் நீங்கள் அவ்வளவு சோர்வுற்றிருக்கிறீர்கள்?
உங்கள் பெயரைச் சொல்லுங்களேன்!"
"பெயரா, முன்பு எனக்கு ஒன்று இருந்தது; இன்றோ,
அவ்வாறு எதுவுமே இல்லை!"

"மங்கலத் தோற்றம் பெற்றிருக்கின்றீர்களே, உங்கள்
மக்கள்தாம் யாவர், தாயே?"
"சுதந்திரமாக வீசுகிறதே அந்தக் காற்றைக் கேள், என்
மக்கள் யாவரென!"

"உங்கள் சொந்த மக்களென நீங்கள் அழைக்கக்கூடிய
எவரும் உங்களுக்கு இல்லையா, தாயே?"
"அப்படி ஒருவரையும் யான் காணேன்; அவர்கள்
எல்லாரும் மறைந்து விட்டனர்!"

*"உங்களுக்கென தனி அகம் எதுவுமில்லையா? நீங்கள்
பிற நிலங்களிலிருந்து வந்தவரா?"
"அது எப்படிப் பொருந்தும்? என் அகம் (நிலம்),
மற்றவர்களின் கைகளில் அல்லவா உள்ளது?"*

*"புதிராகப் பேசுகின்றீர்களே, தாயே! அவையும்
நேர்த்தியானவையாகவே உள்ளன!"
"இதில் வியப்பதற்கொன்றுமில்லை, மகனே! அவை
எல்லாம் என்னோடு நான் விட்டுவிட்டு
வந்தவைதாம்!"*

*"தங்களுக்கு அரசகுடும்பத்து முகச்சாயல் உள்ளதே,
தங்களிடம் அரசியின் தோற்றப்பொலிவு
காணப்படுகிறதே!"
"இருக்கலாம்; இன்றைய நாள்கள், எனக்கு இருண்ட
நாள்களே!"*

*"ஏதாவது ஒருநிலத்தின் அல்லது மண்டலத்தின்
இறைவியா, நீங்கள்?"
"என்பால் உண்மையான பற்றுக்கொண்டோருக்கு,
அவர்களின் அகக்காட்சியில் நான் ஓர் இறைவியே!"*

*"ஏன் நீங்கள் வந்தீர்கள்? என்னிடம் தங்களுக்கு என்ன
வேண்டும், தாயே?"
"யோகப் பயிற்சியில்லாமல், எனக்கு என்ன
வேண்டுமென்று உன்னால் அறிய முடியாது!"*

*"இந்த 'யோகம்' என்பது என்ன அன்னையே? எனக்கு
அவ் வழியைக் காட்டுங்களேன்!"
"முதலுமின்றி முடிவுமின்றி தியாகம் செய்தலே, அந்த
'யோகம்' என்று நான் சொல்லுவேன்!"*

*"எதையாவது நான் விட்டுப்பிரிய வேண்டுமென்று
எனக்குக் கூறுகின்றீர்களா, அன்னையே?"
"நான் கேட்டால் அதை நீ செய்வாயா, சொல்! முதலில்
நான் அதை அறிய விரும்புகிறேன்!"*

" 'சரி' என்று நான் சொன்னால், நான் செய்வேன்;
அவ்வாறு நான் சொல்லலாமா?"
" 'செய்யலாம்', 'சொன்னால் செய்வேன்' -
இப்படியெல்லாம் சொன்னால், நீ எப்படி ஒரு
மாவீரனாக இருக்கமுடியும்?"

"அச்சம் என்னைக் கையைப் பிடித்து இழுக்கிறதே,
நான் அஞ்சுகிறேன், அன்னையே!"
"மனஉரம் வாய்ந்தவனாய் இரு, என் மகனே! முன்னே
வா, செயலைச் செய்!"

" 'சரி' என்றும் என்னால் சொல்ல முடியவில்லை;
'முடியாது' என்றும் என்னால் சொல்ல முடியவில்லையே!"
"அறிவுடையோர் ஒரு முறைதான் தங்கள்
நல்வாய்ப்பைச் சோதித்துப் பார்ப்பர் - இதை நான்
நன்கறிவேன்!"

"சண்டீ! சாமுண்டீ! நான் என்ன செய்தல்
வேண்டுமென்று சொல், தாயே!"
"நீ ஆண்மகனாயிருந்தால், உன் உயிரை என்னிடம்
கொடு, கொடுப்பாயா?"

நான் அதிர்ந்துபோனேன்; என் மயிர்க்கால்கள்
குத்திட்டு நின்றன.
நான் விழித்துக்கொண்டேன்; வெளியே பார்த்தேன்;
பொழுது புலர்ந்திருந்தது!"

பேண்ட்ரே, அதே அளவிற்கு உறுதியாக, தேசியச் சூழ்நிலைக்கும் ஈடுகொடுத்தார். 1930இல் அவர் வெளியிட்ட 'நர பலி' எனும் நூல், பிரிட்டிஷ் ஆட்சியாளருக்குச் சினமூட்டிற்று; அதனால் பேண்ட்ரே சிறைக்கு அனுப்பப்பட்டார் '330000000' எனும் நாடகப்பாங்குக் கவிதையொன்றில், செயலற்றுக் கிடக்கின்ற - நாட்டுப்பற்று உணர்வற்றுக் கிடக்கின்ற இந்திய மககளை அவர் கண்டித்துரைத்தார். அக் கவிதையில், இந்திய அன்னை, புவி அன்னையின் முன், தன் குழந்தைகளின் (ஊழ்) விதியைப் பற்றி பின்வருமாறு அழுது புலம்புகின்றாள்:

"இவர்களெல்லாம் என் பிள்ளைகள்தாமா?
இந்த முப்பத்து மூன்று கோடிப் பேர்களும் என்
பிள்ளைகள்தாமா?
அவர்கள் உண்மையிலேயே என் மக்களாக
இருக்கமுடியுமா?"

விடுதலைக்குப் பின்பும் அவர் பல கவிதைகளை எழுதினார்; அவை ஏராளமாகவே உள்ளன. ஆனால் அவை, இந்த உணர்ச்சிச் செறிவைப் பெற்றிருக்கவில்லை; அவற்றின் குரலோ, போற்றிப் புகழ்பாடுவதாகவுள்ளது; 'நவயுக ரம்பா', 'சேட்டனா' ஆகிய கவிதைகள், இந்த வகையினைச் சேர்ந்தவையாகும்.

மற்ற பலரைப் போன்றே, இவரும் பிந்திய விளைவுகளைக் கண்டு மருட்சி கொண்டார்; இந்த மனநிலையும், 'அதே பிகி பண்டாய்ட்டி' (அது தான் சிக்கலே!), 'எச்சரகிடே ஹள்ளி' (சிற்றூர், தூக்கத்திலிருந்து எழுகிறது!) 'தேமவ்வன மெரவணிகே' (தேமவ்வாவுக்கான ஊர்வலம்) போன்ற பல கவிதைகளில் சக்திவாய்ந்த முனைப்போடு வெளிப்படுகின்றது.

'தேமவ்வனா மெரவணிகே' எனுங் கவிதை, பேண்ட்ரேவுக்கு ஞானபீடப் பரிசைப் பெற்றத்தந்த 'நாக்கு தந்தி' கவிதைத் தொகுப்பில் உள்ளது. அவருடைய பிற்காலக் கவிதைகளில் அது மிகச்சிறந்த ஒன்றாகும். தேவி அல்லது துர்க்கையின் பல வடிவங்களில் ஒன்றான தேமவ்வா, மக்களாட்சி முறையைக் குறிக்க பேண்ட்ரே பயன்படுத்திய சின்னமாகும். சொல்லை வைத்து விளையாடுவதில் தனக்கிருந்த அசாதாரணமான நுட்பத்திறத்தைக் கொண்டு, 'தேமவ்வா'வில் 'பொதுமக்கள்' இருப்பதைக் குறிப்பாகச் சுட்டி, அந்தச் சொல்லைத் திறமையாகக் கையாள்கின்றார் இந்தக் கவிதையை அடிப்படையாக வைத்து, 'மக்களாட்சி' முறை பற்றிய அவருடைய மனப்போக்கு என்னவாக இருந்தது என்பதைக் கூறுவது கடினமானதாகும்; ஆனால், மக்களாட்சி முறையை அவர் மறுத்துத்தள்ளிவிடவில்லையென்றாலும், தொடர்ச்சியையும் மாற்றத்தையும் உறுதிப்படுத்திக்கொள்ளவேண்டி, தற்போதைய கருத்துகளையெல்லாம் பாரம்பரிய சிந்தனைக்குள் ஒன்றாக இணைக்கவேண்டும் என்று அவர் எண்ணினார் எனக் கருதுவது, பொருத்தமானதாக இருக்கும் அதைப் பின்வருவனவற்றைப் போன்ற அடிகளில் காணலாம்:

சாரமூர்த்தி, ஸ்திரமூர்த்தி - ஆகிய
இவர்கள் இருவரிடமிருந்தும்,
இவ்வுலகம் எழட்டும்!
அவர்கள் போட்டியாளர்கள் அல்லர்.

எப்போதுமே மரத்தாலேயே உருவச்சிலை செய்யப்படுகின்ற தேமவ்வாதான், சாரமூர்த்தி; மக்களாட்சி போதுமானதன்று. இவ்வாறு மக்களாட்சி முறையைப் பற்றிய பேண்ட்ரேவின் மனப்பான்மையைச் சற்றே இருமுகப் போக்குடையதாக-வுள்ளதெனச் சொல்லப்படக்கூடுமென்றாலும், மக்களாட்சி முறைச் சமூகங்களில் பண்புநெறிகள் இழிவுபடுத்தப்படுவதைக் கண்டிப்பதில் அவர் மிகவும் உறுதியாகவே இருந்துவந்துள்ளார்:

சூரியக் கணப்படுப்புகள், ஒளிமிகுந்து எரிகின்றன;
ஒவ்வொரு வீட்டிலும் சமையல்
நடந்துகொண்டிருக்கின்றது.
'ஓம்' எனும் ஒலி, இப்போது ஆலைகளில் மட்டுமே
ஒலித்துக்கொண்டிருக்கிறது.
சொர்க்கத்தைச் சேர்ந்த மந்தாகினியும் பாகீரதியும்
நரகத்திற்கு இறங்கிவந்து,
வைதராணி பெருநீர்ப்பரப்பில் கலந்துவிட்டனர்.

பேண்ட்ரேவின் அரசியல், சமுதாயச் சிந்தனையில் அவர் மீது தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியவர் மகாத்மா காந்தியைப் போல எவருமே இலர் என்று கூறினால், அது மிகைக் கூற்றாகாது; தான், காந்திய மூச்சினை உயிர்த்துவந்ததாக அவர் கூறுவது 'வழக்கம் மகாத்மா காந்தி, விடுதலைக்கான தேசியப் போராட்டத்தில் தன் நாட்டு மக்களில் மிக மிக எளியவர்களின் உணர்ச்சியைக்கூட எவ்வாறு தூண்டி எழுச்சியூட்டினார் என்பது பற்றி அவர் 'சகி கீதா'வில் இவ்வாறு கூறுகின்றார்:

"சருகுகள், தூசி, களிமண், தீவனம் ஆகிய
அனைத்துமே,
இச் சூறாவளியில் சிக்கிக்கொண்டன; ஆகாயத்திற்குத்
தூக்கியெறிப்பட்டன'.

காந்தியைப் போற்றிய 'சிரத்தாஞ்சலி', 'அமர மரணா', 'ஜெய ஜெய காந்தி மோகனா' போன்ற கவிதைகளில் பெரும்பாலானவை, மகாத்மாவின் மறைவுக்குப் பின்னர் எழுதப்பட்டவையாகும் இக்

கவிதைகளின் உட்கருத்து யாதெனில், காந்தியின் வாழ்க்கை எதைக் குறிப்பிட்டுக்காட்டுகின்றதோ அதன் முக்கியத்துவத்தைப் பற்றிக்கொள்வது தான். காந்தியைப் பற்றி அதிகமாகக் கவிஞர் மனத்தில் பதிந்தது எதுவெனில், அன்பு, வாய்மை ஆகியவற்றில் காந்தி கொண்டிருந்த உறுதிப்பாடுதான். காந்தியின் வாழ்க்கையை ஒரு 'வேள்வி' என்றும், அவர் வாழ்ந்தது ஒரு மானுட வாழ்க்கை என்றும், அவருடைய இறப்பு பீஷ்ம மரணம் என்றும் அவர் அழைத்தார். காந்திக்குப் பிந்திய காலத்தில் எழுந்த சீர்க்குலைவைக் கண்டு அவர் வருத்தங்கொண்டார்; இது குறித்த தன் உணர்வுகளைப் பல வகைக் கவிதைகளில் அவர் வெளிப்படுத்தி-யுள்ளார். இவற்றுள் 'நூறு வருஷத்து' (காந்தி நூற்றாண்டு), 'பூதாத்மா - உதாத்மா - ஊதாத்மா' (தூய்மையான ஆன்மா, மறைந்திருக்கும் ஆன்மா, தியாகஞ் செய்யும் ஆன்மா) ஆகியவை உள்ளடங்கும்.

விரிவான பொருளில் பார்த்தால், பேண்ட்ரேவின் சமுதாய விழிப்புணர்வு, மனிதகுலம் முழுவதையுமே உள்ளடக்குகின்ற அளவுக்கு விரிவடைந்ததாக இருந்தது. மனிதனுக்கும் அவனுடைய வீடாகவுள்ள இந்தப் புவிக்கும் இடையே உள்ள சிக்கலான உறவு, அவருடைய மிக முக்கியமான கவலைகளில் ஒன்றாக இருந்தது. பலவகைக் கவிதைகளில், இந்தக் கடுமையான சிக்கலை அகற்ற, அவர் முயன்றார். அவற்றில், 'சிகரிகங்கல சாலுவே' (மான்விழி அழகு). 'மொடலகிட்டி' (மணமகள்), 'பூமித் தாயி' (புவி அன்னை) ஆகியவை உள்ளடங்கும்.

'சிகரிகங்கல சாலுவே', புவி அன்னையைப் பெரிதும் மனங்கலங்கிய நிலையில் இருப்பதாகக் காட்டுகின்றது அவளைச் சுற்றிலும் பழமும் பூவும் நிறைந்த தோட்டங்கள் உள்ளன; எனினும், அவள் மகிழ்ச்சியாக இல்லை. அவளுடைய செல்வம், அவளுடைய குழந்தைகளுக்கு மன நிறைவைக் கொண்டு-வருவதற்குப் பதிலாக, ஒருவருக்கொருவர் சண்டையிட்டுக்-கொள்ளுமாறு செய்திருக்கின்றது. மனிதனை மனிதனே வேட்டையாடுவதென்பது, வெளிப்படையாகவே நடத்தப்-படுகின்றது. செல்வந்தர்களும் அதிகாரச் செல்வாக்கு உடையவர்களும், ஏழையரைத் தங்கள் காலின்கீழ்ப் போட்டு மிதிக்கின்றனர். அன்னையோ, நல்ல புத்திக்குத் திரும்புமாறு,

அவர்களை அறைகூவி அழைக்கின்றாள். அவள் பின்வருமாறு கூறுகின்றாள்: "நான், உங்கள் அன்னை; பிரிக்கப்பட்டு உடைக்கப்படுவதற்கு நான் ஒன்றும் ஒரு பொருள் அன்று."

'மொடலகிட்டி'யும், ஒரு சக்திவாய்ந்த கவிதையாகும். புவியானது இங்கே 'உருத்திரன்' வடிவத்தில் தோன்றுகின்றது இக் கவிதையின் முதல் மூன்று பாடற்பகுதிகள், அவளுக்குள்ள அழிக்குஞ் சக்தியைப் பற்றி வருணிக்கின்றன. அவள், பல போர்களைப் பார்த்திருக்கின்றாள்; (அ) ரத்தத்தில் தன்னையே குளிப்பாட்டிக்கொண்டிருக்கின்றாள்; ஆயினும் இன்னும் ஒரு புதுமணமகளாகவே அவள் தொடர்ந்து திகழ்ந்துவருகின்றாள். ஒரு தேவகர்ப்பத்தை மேற்கொண்டு, மனித உலகத்திற்குத் தெய்வத்தைக் கொண்டுவருமாறு அவளிடம் கவிஞர் வேண்டிக்கொள்கின்றார்.

'பூமித் தாயி' என்னுங் கவிதையில், புவியின் மற்றோர் அவதாரத்தை நாம் காண்கிறோம் இந்தக் கவிதையில், தாயன்பு பொங்கிவழிகின்றவளாக அவள் தோன்றுகின்றாள். 'வாத்சல்ய பாவம்'தான், இக் கவிதையின் மேலோங்கு உணர்ச்சியாக அமைந்துள்ளது:

உன் திருவாய், என் மேனி முழுவதும் நிறைந்து
நிற்கிறது;
உன் முத்தங்கள் அனைத்துமே, என்னுடையவையே;
நீதான், மார்புஆழம் உள்ள கொங்கையாகும்;
என் உடல் முழுவதுமே பால் நிரம்பியதாயுள்ளது.

இக் கவிதை, புவி அன்னையிடம் உள்ள பற்றினை உறுதிப்படுத்துகின்றது. தன் குழந்தைகள் நெறிதிறம்பிச் சென்றாலுங்கூட, (அவர்கள் அப்படித்தான் பெரும்பாலும் செய்கின்றார்கள்) அவர்களை அவள் மன்னிக்கின்றாள்; காப்பாற்றுகின்றாள்.

பேண்ட்ரே, ஒரு மனித நேயர்; இனநலப் பற்றாளர்; மனிதநேயத்தில் அவருக்கிருந்த நம்பிக்கையானது, 'மனிதனுக்கு இப் புவியில் என்ன வேலை? மனிதப் பண்புகள் யாவை? அவற்றை எவ்வாறு கைவரப் பெறுவது?' - ஆகிய அடிப்படைச்

சிக்கல்களைப் பற்றித் தெளிவாக அறிந்ததன் விளைவாகத் தோன்றியதுதான். இந்தக் கேள்விகளை எழுப்புகிற தொடக்கக்-காலக் கவிதைகளுக்கிடையே, 1933இல் வெளியிடப்பட்ட 'மனுவின மக்களு' (மனுவின் குழந்தைகள்) எனுங் கவிதை, மிக மிக விரிவானதாகும். இந்தக் கவிதை பற்றிய ஒரு குறிப்பில், "மனித மகிழ்ச்சியை, மனிதன் அச்சமூட்டித் தடுப்பது போல அந்த அளவுற்கு இயற்கை செய்வதில்லை" என்று அவர் கூறுகின்றார்.

இந்தக் கவிதையை, நான்கு பகுதிகளாக அகக்காட்சியில் உருவாக்கிக் காணலாம். முதல் மூன்று பாடற்பகுதிகள், இயற்கை உலகத்தின் வளத்தையும் அழகையும் வருணிக்கின்றன. ஆனால் இந்த உலகில் வழிவழியாக வருகின்ற மனிதர்களோ தங்கள் கூருணர்வுத்திறத்தையே இழந்துவிட்டுக் கற்களை விடவும் மோசமானவர்களாக உள்ளனர். அடுத்த மூன்று பாடற்பகுதிகளின் கருத்தோ, 'இறப்பு' ஆகும். இங்கே, அரிமா ஒன்று ஒரு பசுவைக் கொல்வது போன்ற வன்செயல், மனிதகுலத்தின் நன்மைக்காக சிபி, திலீபன், ஜீமோத்தவாகனர் ஆகியோர் செய்த தியாகங்கள் என்னும் தோற்றப்படிமங்கள் உள்ளன. இப் பேரான்மாக்கள், சொர்க்கத்திலிருந்து கீழே பார்க்கின்றன; தங்களின் வழித்தோன்றல்களின் தற்போதைய நிலையினைக் கண்டு கலங்கிநிற்கின்றன. பெண்கள், ஏழைகள், பசியால் வாடுவோர் மற்றும் உழைப்பாளி வகுப்பினர் ஆகிய மனுவின் குழந்தைகள் சுரண்டப்படுவதைப் பற்றிய தோற்றப்படிமங்களை வழங்குகின்ற அடுத்த மூன்று பாடற்பகுதிகள், மேற்சொன்ன மனக்கலக்-கத்திற்கான காரணங்களைக் கூறுகின்றன. இறுதி மூன்று பாடற்பகுதிகளில், சமயப் பழக்கங்களையும், தங்கள் குறிக்கோள்களை எய்தத் தவறிவிட்ட 'அவதாரங்கள்' என்று சொல்லப்படுபவர்களையும் கவிஞர் கடுமையாகச் சாடுகின்றார். எனினும், கட்டுப்பாட்டிற்குட்பட்ட நம்பிக்கையுணர்வுக் குறிப்போடு, இக் கவிதை முடிவடைகின்றது. இக் கவிதையின் இறுதிக் குறிப்பீடு, மனிதகுலம் தன் வலிமையை முறையாகப் பயன்படுத்துவதன்மூலம் தன் கடைத்தேற்றத்தை எய்திக்கொள்ள முடியும் என்பதுதான்.

பேண்ட்ரே, மனிதன் என்கின்ற கருத்தை, கடவுளைப் பற்றியதும் விலங்கினைப் பற்றியதுமான பிற கருத்துகளோடு தொடர்புபடுத்திப்பார்த்துத் தெளிவு விளக்கம் பெற விழைந்தார்.

தெய்வம் என்கின்ற கருத்து இல்லாமல், மனிதகுலம் உண்மையான ஒற்றுமையை எய்த முடியாது என்கிற ஸ்ரீ அரவிந்தரின் கருத்துக்கோணம், அவருக்கு ஏற்புடையதாகவே இருந்தது. 'தேவகுணத்'திற்கும் 'மனவ குணத்'திற்குமிடையே நெருங்கிய ஓர் உறவு இருப்பதை அவர் கண்டார். ஆனால் அதே நேரத்தில் மனிதனிடத்தில் உள்ள விலங்குத்தன்மை பற்றியும் அவர் முழுமையாக அறிந்திருந்தார். 'குனியோலகா ஹெனா' (கல்லறைகளில் பிணங்கள்) போன்ற கவிதைகளில், மனிதனுடைய விலங்குத்தன்மைப் பக்கத்தினை அவர் ஆற்றல்மிக்க வகையில் வெளிப்படுத்தியுள்ளார்.

மனிதநேயத்தைப் பற்றிய மற்றொரு முக்கியமான கேள்வி, பண்புநெறிகளைப் பற்றியதாகும். பண்புநெறிகளைப் பற்றிய பேண்ட்ரேவின் துலாத்தட்டில், உணவுக்கு (அன்னத்துக்கு)த்தான் உயர்ந்த இடம் உண்டு. 'அன்னம்' என்கிற ஒரு கட்டுரையில், உணவு தவறாகப் பயன்படுத்துவதைக் கட்டுப்படுத்தத் தவறியதன் விளைவாகத்தான் மனிதன் உதவிசெய்ய முடியாதவனாகவும் இடும்பையுற்றவனாகவும் ஆகிவிட்டான் என்று அவர் கூறியுள்ளார். இப் பொருள் குறித்து, 'துத்தின சீலா' (உணவுக்கான ஒரு கொள்கலம்), 'அன்னாவதாரா', 'தரித்திர நாராயணா' போன்ற பல கவிதைகளை அவர் எழுதினார். பேண்ட்ரே கண்டறிந்தவாறு, மிகப் பெரிய மனிதச் சிக்கலே, பசிப்பிணி தான். இந்தக் கருத்தைப் பாடுபொருளாகக் கொண்ட ஒரு விரிவான படைப்புத்தான் 'துத்தின சீலா' எனுங் கவிதை. வேதப் பண்பாட்டை வைத்துப் பார்த்து, எது நல்லது என்கிற கேள்வியை எழுப்பி, எவ்வாறு வேதநெறிப் பண்புகள் தற்கால உலகத்தில் மனிதனால் மொத்தமாக ஏறுக்குமாறாகத் தகாத வழியில் குலைக்கப்-பட்டுள்ளன என்பதையும் அது காட்டுகின்றது. 'உணவுக்கான ஒரு கொள்கலமாக' வயிற்றைக் குறிப்பிடுகின்ற ஆற்றல்மிக்க தோற்றப்படிமமானது, சர்வக்ஞரின் படைப்பாகும்; அதை பேண்ட்ரே பயன்படுத்திச் சிறந்த விளைவைக் கண்டிருக்கின்றார்.

பேண்ட்ரே, பணத்தை மதிக்க மறுத்தார்; ஏனெனில், அது கொடுமைக்கும் அநீதிக்கும் சின்னமாக அவருக்குத் தோன்றியது. பணம் என்னுங் கருத்தைப் பாடுபொருளாகக் கொண்ட ஆற்றல்மிக்க அவருடைய கவிதைகளில் ஒன்றான, 'குருடு காஞ்சனா' (குருட்டுத் தங்கம்) எனுங் கவிதை, அதைத் தொழுது

வழிபடுவோரின் அருவருப்புத் தோற்ற முகங்களைத் திறந்துகாட்டுகின்றது. 'ஜெய கர்நாடகா' ஏட்டின் 1933ஜூன் மாத இதழில் வெளியிடப்பட்ட இந்தக் கவிதை, உடனே வெற்றியை ஈட்டியது. பேண்ட்ரேவின் அடுத்தடுத்த வாசகர் தலைமுறையினருக்கு, அது ஒரு பிடித்தமான கவிதையாக ஆகிவிட்டது.

குருட்டுத் தங்கம்

குருட்டுத் தங்கம் ஆடிக்கொண்டிருந்தது;
அதன் காலடியில் கிடந்த, அதனால்
வென்றடக்கப்பட்டவர்களின் மீது
வீறாப்பாய்த் துள்ளி நடந்துகொண்டிருந்தது.

1

சவர்க்காரம்போல் வெள்ளையாக இருந்த,
தாயின் எலும்புகளைக் கொண்டு செய்யப்பட்ட,
கண்ணுக்குப் புலப்படாத சிலம்புகளை, அதன் கால்கள்
பெற்றிருந்தன.

இறந்த குழந்தைகளின் சோழிக் கண்களைப் போன்று,
உணர்ச்சியற்ற நிலையில்,
அதன் தொண்டையைச் சுற்றிலும், கண்டசரம் ஒன்று
தொங்கியது.

ஏழை மக்களின் வயிறுகளிலிருந்து தோன்றும்,
பெருங்கடல்போலும் தீயினாலான எரிபந்தமொன்றைத்
தன் கைகளில் அது பிடித்துக்கொண்டிருந்தது.

கண்ணீரைக் குடித்துக்கொண்டு, அருவருப்பான
வாய்களிலிருந்து,
'உதோ! உதோ!' என்று
பிரார்த்தனைக் குரலை அது எழுப்பிற்று.

அதன் நெற்றியிலோ,
உழைக்கின்ற மனிதர்களின் தோலிலிருந்து திரட்டப்பட்ட
புனிதச் சின்னம் இருந்தது.

2

பணம் எனும் மணி ஒலிக்கின்ற அங்காடிகளிலிருந்தும்,
இசை முரலுகின்ற மாளிகைகளிலிருந்தும்,
கோயில் மணியின் ஒலிப்பிலிருந்தும்,
ஏற்கின்ற பாங்கில் எதிரொலிகள் வந்தன.
அது இப்போது நிலத்தில் தட்டையாகப் படிந்து
கிடக்கின்றது.

3

உங்கள் தோள்களுக்கு அதைத் தூக்குங்கள்.
அக் குடிபோதை ஆட்டமும்,
பந்தடிக்கும்போது ஆட்டக்காரர் நிற்கின்ற
குரங்குபோன்ற நிலையும்,
ஒரேயடியாக அவனை அழித்துவிட்டன.

இந்தக் கவிதையின் மையத் தோற்றப்படிமம், செல்வத்திற்கு இறைவியாகிய மகாலட்சுமியை வணங்கும் கொண்டாலிகா பக்தனின் தோற்றம்தான் என்பதை அறிந்துகொள்வது, பயனுள்ளதாக இருக்கும். இக் கவிதையின் விவரங்கள், அந்த பக்தன் தோன்றுவதையும் அவனுடைய நடவடிக்கைகளையும் கூறுகின்றன.

இரக்கவுணர்ச்சி (பரிவு) என்பது, பேண்ட்ரேவிடம் உறுதியாகக் காணப்பட்ட மற்றொரு பண்புநெறியாகும். அது அவருடைய கவிதைகளில் பல்வேறு வடிவங்களில் தன்னை வெளிப்படுத்திக்கொள்கின்றது; அது மனித உயிர்களுக்கு மட்டுமென மட்டுப்பட்டு நிற்கவில்லை. பெண், அதிலும் குறிப்பாக, அனாதைப் பெண் அல்லது கைம்பெண், அவருடைய இரக்கவுணர்ச்சிக்கான தனிப் பொருளாக இருந்துள்ளாள். நெகிழவைக்கும் அவருடைய மிகச்சிறந்த கவிதைகளில் ஒன்றான 'ஹெனடா ஹிண்டே' (பிணத்தைப் பின்தொடர்ந்து) எனுங் கவிதை, தன் கணவனை இழந்தவரும் வேறு பாதுகாப்பு ஆதாரம் எதுவும் இல்லாதவருமான ஒரு பெண்மணியைப் பற்றியதாகும்.

பிணமானது, இறப்பில் பாதுகாப்பாக உள்ளது;
மக்கள் தத்தம் இல்லங்களை அடைகின்றனர்.
ஆனால் அவளுக்குள்ள ஒரே புகலிடமோ, ஆழமான குட்டைதான்;
பெண்ணின் ஊழ்விதியோ, நாயின் விதிநிலையை விட மோசமானதாகவுள்ளது.

விலங்குகளைப் பற்றிய பேண்ட்ரேவின் கவிதைகள், 'கரிமாரி நாயி' (கருப்பு நாய்க்குட்டி), 'வீதிநாயி ராதே' (தெருப் பெண்நாய்-இராதை), 'கரடி குனிட்டா' (கரடி நடனம்) ஆகிய கவிதைகள், வஞ்சகப் புகழ்ச்சியாகவோ நகைச்சுவையாகவோ அமைந்தவை. அந்த அணிநயம், இரக்கவுணர்ச்சித் தன்மையை உயர்த்திவிடுகின்றது. 'கரடி குனிட்டா', ஒரு தலைசிறந்த படைப்பாகும்.

கரடி நடனம்

இரும்பு வளையல்,
நடனக் கோல்,
தன் உடலின்மீது ஒரு கம்பளிப்போர்வை -
அவன்தான், இதோ,
கரடி வேடிக்கைக்காரன்!

பாட்டொன்றை முணுமுணுத்துக்கொண்டு,
வளையலை அடித்துக்கொண்டு,
தன் வித்தைகளைச் செய்யுமாறு
கரடியை ஆட்டிப் படைத்துக்கொண்டு,
நம் வீட்டு வாயிலில் அவன் நிற்கின்றான்.

தேன் உண்ணும் இக் கரடியை
எந்தக் காட்டிலிருந்து
அவன் கொண்டுவந்துள்ளான்?
'எசமானரின் வாயிலில்
காவல் காத்துக்கொண்டிரு;
உனக்குத் தக்க கூலி கிடைக்கும்!'-
அவன் சொல்வது இதுதானா?

"இக் கரடி, திரேதாயுகத்து இராமனையும்
துவாபர யுகத்து கிருஷ்ணனையும்
கலியுகத்து கல்கியையும்
பார்த்திருக்கிறது.
அந்த ஆண்டவனோ, கிருதயுகம்
முடிவடைந்தபோது
'நெரிலே' பழத்தை உண்டவன்!

"தாய்மார்களே, வாருங்கள்!
உங்கள் குழந்தைகளைக் கொண்டுவாருங்கள்!
அவன், எல்லாவிதமான
அச்சங்களையும் கொன்று தீர்த்துவிடுவான்.
அவனுடைய முடி ஒவ்வொன்றும், வீமனுடைய
வலிமையைப் பெற்றிருக்கின்றது.
ஒரு முடியை வாங்கிக்
குழந்தைக்கு அணிவியுங்கள்.
அது போதும்!"

"ஆடு, மகனே, ஆடு!" என்று அவன் கூறித்
'தனனா தானா தந்தனா' என்று
தன் பாட்டைப் பாடுகிறான்.
அக் கரடியும் இனியதோர் குழந்தையைப் போல்
அவ்வளவு நேரமும் செறுமிக்கொண்டு
ஆடுகின்றது.

தானே ஓர் அடிமை அவன்;
இருந்தும்,
பசித்தோர்க்கு உணவளிக்க, அவன் வந்துள்ளான்.
அவன் நின்றுகொண்டு,
"என்னை ஆடவைக்கின்ற
அனைவரும் மகிழ்ச்சியாக இருக்கட்டும்!"
என்று பிரார்த்திக்கின்றான்.

அனைவருடைய மனங்களையும்
அறிந்த மனிதன்
நடனமாடுகிறான்.
மற்றவர்களையும் நடனமாடவைக்கின்றான்.

கடிரயின் பெயரில்
தன் வாழ்க்கையை நடத்துகின்றான்;
வேறு குறிக்கோள் எதுவும்
அவனுக்கு இல்லை.

தந்திரமான மனிதன் தான்!
குரங்குகளும் பசுக்களும்
அவனுக்காக ஆடுகின்றன.

மனித சாதியின் நடனமோ.
கரடியின் நடனத்தைத் தோற்கடிக்கின்றது.
இதனை இக் கவிஞன் கண்டிருக்கின்றான்!

மனிதனின் தீமைகளுக்கு விரைவான தீர்வு எதனையும், பேண்ட்ரே தன் அகக்கண்ணால் காணவில்லை. செல்வப் பகிர்மானத்திலுள்ள அநீதியை அவர் எதிர்த்தார்; அனைத்துவகைச் சுரண்டல்களுக்கும் எதிராகத் தன் குரலை எழுப்பினார்; கைவிடப்பட்டோருடனும் துயருற்றோருடனும் தானும் ஒருவர் என்று தன்னை அடையாளங்காட்டிக்- கொண்டார்; ஆனால் வலதுசாரி என்றோ இடதுசாரி என்றோ எந்த அரசியல் கருத்துக்கோட்பாட்டையும் அவர் ஆதரிக்க- வுமில்லை. மனிதனே, முழு மாற்றத்திற்கு உட்பட்டாலன்றி, அவனுக்கு எதிர்காலமே இல்லை என்கின்ற முடிவுக்கு அவர் வந்திருப்பதாகத் தோன்றுகிறது. ''இன்றைய அரசியலிலேயே நாம் நேரம் முழுவதையும் ஈடுபடுத்தியுள்ளதாகத் தோன்றுகிறது. நிலையான தீர்வுகளுக்கு என்ன வழி?'' - ஞானபீடப் பரிசைப் பெற்றுக்கொண்டு பேசியபோது அவர் இவ்வாறு கேட்டார். அவருடைய நோக்கு எதுவென்று, இது தெளிவாக வரையறுத்துக்காட்டுகின்றது. ஸ்ரீ அரவிந்தரின் தாக்கத்தால், 'தேவகர்ப்பம்', அதாவது மனிதனில் தெய்வம் வந்து உள் உறையும் சாத்தியக்கூறு உள்ளது என்று அவர் நம்பலானார். இதனால், சமுதாயப் பிணிகளைக் காணாமல் அவற்றினின்று அவர் விலகிச்சென்றுவிட்டாரென்றோ, மனிதத் துன்பங்களைக் கூர்ந்துணரும் உணர்ச்சியை அவர் இழந்துவிட்டாரென்றோ பொருளாகாது குறிப்பிட்ட வரம்புகளுக்குள் மனித வாழ்க்கை என்பது பயனுள்ளதாக இருக்கமுடியும்; ஆனால் அதற்கு,

தன்னலமின்மை, சமுதாய விழிப்புணர்வு, நீதியுணர்வு, திடநம்பிக்கை ஆகிய தன்மைகளை மனிதன் வளர்த்துக்கொள்ளவேண்டும் என்பதே, அவருடைய நம்பிக்கையாக இருந்தது.

அங்கதச் சுவையோடு பாடும் ஆற்றல் தனக்கு இருப்பதை 'நர பலி' போலும் முன்னைய கவிதைகளிலேயே கூட அவர் காட்டியிருந்தார்; என்றாலும், அவருடைய நையாண்டித் தாக்குதல், அவருடைய கவிதை வாழ்க்கையின் பின்னைய காலகட்டத்தின்போதான, சமுதாய எண்ணங்கொண்ட அவருடைய கவிதைகளில் மேலோங்கி நிற்கின்றது. இதற்குக் காரணம், சமுதாயத்தில் தன்னைச் சுற்றிலும் பல்வேறு ஏறுமாறான போக்குவடிவங்கள் மண்டிக்கிடப்பதை அவர் பார்த்ததுதான். அவரை மிக அதிகமாகப் புண்படுத்தியது யாதெனில், மொழியானது உருச்சிதைக்கப்படுவதுதான். பல கவிதைகளில், எடுத்துக்காட்டாக, 'மதுவதா ரிதயாத்தே', 'நால்பே சுக்மாஸ்தி', 'ஓவர்ஹால்', 'பேபல்' ஆகிய கவிதைகளில், தன் மனத்துயரத்தை அவர் வெளிப்படுத்தியுள்ளார் அவர், வேதப் பண்பாட்டு நோக்கில், இந்த ஏறுமாறான போக்குகளைப் பார்த்தார்; அதனால் அவற்றை ஏற்றுக்கொள்ளவும் முடியவில்லை; பிகாசோ தன் ஓவியங்களில் செய்தது போன்றோ, தரிசு நிலம் (The Waste Land) போன்ற கவிதைகளில் எலியட் செய்ததுபோன்றோ, ஒழுங்கின்மையில் ஒழுங்குநிலையை உணர்வதற்கான சாத்தியக்கூறினை அவரால் தன் அகக்கண்ணால் காணவும் முடியவில்லை அவர் நவீன ஓவியத்தின்பால் அறவே பரிவுகாட்டவில்லை என்பது மட்டுமன்று; தனக்கு வாய்ப்பு கிட்டியபோதெல்லாம் அதை ஏளனமும் செய்துவந்துள்ளார். மொழியை அல்லது ஓவியத்தை உருத்திரிவு செய்வதை நையாண்டி செய்ததோடு மட்டும் அவருடைய அங்கதம் நின்றுவிடவில்லை. அரசியல், சமுதாயம், பண்பாடு ஆகிய அனைத்துத் துறைகளிலும் தற்கால மனித நடவடிக்கைகளால் ஏற்படுத்தப்படும் உருச்சிதைவுகளையும் அவருடைய அங்கதமானது தொட்டு, ஏகடியப் பாங்கில் அல்லது நையாண்டிப் பாங்கில், கவிதைக்குப் பின் கவிதையாக உருவாக்கியது உடனடியாக என் மனத்தில் தோன்றுகிற சிலவற்றைக் குறிப்பிடுவதாயின், 'கிருஷ்ணபக்ஷ மத்யராத்திரி' (மாதத்தின்

இருண்ட பாதியில் ஒரு நள்ளிரவு), 'சந்திகலா', 'இது வர்ஷிக் வராடி' (ஆண்டு அறிக்கை) ஆகியவை, பேண்ட்ரேவின் அங்கதத்திற்குப் பின்னே, ஒரு செம்மையான முறைமை என்னும் இலட்சியம் ஒன்று இருப்பதை நாம் உய்த்துணரலாம்; ஆனால் தற்காலக் கருத்துக்கோட்பாடு எதிலிருந்தும் அது பெறப்பட்டதன்று. அவர் தன்னை ஒரு 'வேத கவி' என்றே அழைத்துக்கொண்டார். அவருடைய பண்புநெறிகள் பலவற்றிற்கும் பிறப்பிடமாய் அமைந்தது, வேதப் பண்பாடே; ஆனால் எந்த வகையிலும் அவருடையது, ஒரு பிற்போக்குக் கண்ணோட்டமன்று. எது அவரை மிகவும் கவலைக்குள்ளாக்கியதெனில், மனிதனின் நிகழ்காலமும் அவனுடைய எதிர்காலமும் தானே அன்றி, கடந்த காலம் அன்று.

பகுதி - V

அழகுணர்ச்சிச்சுவைக்கு அப்பால் : இரண்டாவது மலர்ச்சி

இந்தக் குகையிலிருந்து எவருமே எப்போதுமே மீண்டதில்லை;
சிங்கத்தைச் சந்திப்பவர்கள், அச் சிங்கத்திற்கு இறைச்சியாகின்றனர்.

– அம்பிகாதனயதத்தர்

1957இல் வெளியிடப்பட்ட 'அரலு முரலு', பேண்ட்ரேவினுடைய கவிதை மேதகவின் இரண்டாவது மலர்ச்சியின் ஒரு முற்படு திரட்டாகும். அது, மற்றொரு முக்கியமான மாறுபாட்டைக் குறித்துக்காட்டிற்று. முதலாவது மாற்றமானது, மரபுக் கன்னடக் கவிதையின் கட்டுப்படுத்துந் தாக்கத்தினின்று அவர் வெளியேறி, பாடல் என்கிற முனைக்கு அவர் திரும்பியபோது ஏற்பட்டது. இந்த மாறுபாட்டிற்கான ஆயத்த ஏற்பாடு, உணர்ந்தே செய்யப்பட்ட ஒரு நடவடிக்கையாக இருந்தது அது, 'ஓ, பாடலே'' போன்ற கவிதைகளில் பிரதிபலித்தது. இரண்டாவது மாறுபாட்டு நிலையும், உணர்ந்தே செய்யப்பட்ட ஒரு நடவடிக்கையாகவே இருந்தது இது 'ரசம்' (சுவை) என்பதற்கு அப்பால் சென்று, தரிசனம் (காட்சி) என்பதற்குச் செல்வதற்கான ஒரு வெளிப்படையான முயற்சியாக

இருந்தது. அத்துடன், முன்னைய மாறுபாட்டில் நேர்ந்தது போலவே, அதனுடைய முதலாவது அடையாளக் குறிகள், கவிதையிலேயே தோன்றின. 'ஹிருதய சமுத்திரத்'தில் (1956) சேர்க்கப்பட்டுள்ள 'பாதபத்மாகே பிரார்த்தனே' (அன்னையிடம் ஒரு பிரார்த்தனை) எனுங் கவிதை, இந்தத் தறுவாயில் தனி முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. இந்தக் கவிதையில், 'பிரம்மராவிருத்தி'யிலிருந்து, அதாவது, பூக்களிடமுள்ள தேனின் சிறுதுளிகளைத் தேடிச்செல்கின்ற பைத்தியக்காரப் பழக்கத்தில் இருந்து, ஒளிவீசும் அகவொளிக்குத் தன்னை இட்டுச்செல்லுமாறு கவிஞர் அன்னையிடம் பிரார்த்திக்கின்றார். முன்னைய காலகட்டத்தில், 'ரசத்'தை (சுவையை) குறியீடாகக் குறிக்கின்ற தேனானது, மையச் சின்னமாக இருந்தது என்றால், ஒளியின் தோற்றப்படிமங்கள் புதிய கவிதையின் மைய இடத்தைப் பிடித்துக்கொள்கின்றன. இம் மாற்றத்தைக் கவிஞர் எதிர்பார்த்திருந்தார் என்பதையும், 1956இல் வெளியிடப்பட்ட 'சஞ்சயா' எனுங் கவிதையின் இறுதிப் பாடற்பகுதி பிரதிபலித்துக் காட்டிற்று. பலவகை முயற்சிகளும் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளன என்று அதில், அவர், கூறியிருந்தார்.

1964இல் 'நாக்கு தந்தி'யை பேண்ட்ரே வெளியிட-வருவதற்குள், தான் நுழைந்திருந்த புதிய கட்டத்தின் தன்மையை இன்னதென அவரால் வரையறுத்துக்காட்ட இயன்றது. இத் தொகுப்புக்கான முன்னுரையில், அவர் பின்வருமாறு கூறினார்: " 'போகத்'திற்கான வழிக்கும் கவிதை இருக்கிறது; அதேபோல் 'யோகத்'திற்கான வழிக்குங்கூடக் கவிதை இருக்கிறது. 'நான்' எனும் தற்பெருமையையும் சாதாரணத் தன்மையாம் அறியாமையையும் அரியணையிலேற்றி, கல்லார்ந்த நிரந்தரத்தன்மை என்னும் சாபத்தின்கீழ் அதை நாம் வைத்திடல்கூடாது. அதற்கும் (சாப) விமோசனம் கிடைப்பதற்கு, இராமனின் பாதம் படுவதென்பது தேவையானதாக இருக்கின்றது. வேடன், தெய்விகக் காட்சியின் மூலமாக வால்மீகியாக ஆகின்றான்." இந்தக் கூற்றிலுள்ள முக்கியமான சொற்களான 'யோகம்', 'திவ்ய தரிசனம்' ஆகிய சொற்கள், புதிய கட்டத்திற்கு உரியதான 'அகக்காட்சி'க் கவிதைக்கு நேரடியாக நம்மை இட்டுச்செல்கின்றன. ஏற்கெனவே குறிப்பாகக் கூறப்பட்டுள்ளவாறு, இப் புதிய மாறுபாடு, திடுமென ஏற்பட்ட ஒன்று அன்று; அதேபோல் புதுக்கவிதை என்பதும் முற்றிலும் புதிதானதுமன்று. முன்னைய கட்டத்துக் கவிதைகள்கூட,

அகக்காட்சி முறையில் பல்வேறு கூறுகளைத் தம்மகத்தே பெற்றிருந்தன. அத்துடன், முன்னைய முறை அறவே கைவிடப்படவுமில்லை. பேண்ட்ரே தொடர்ந்து கவிதையை எழுதிவந்தார்; அது, இந்த முறையுடன் சேர்த்துத் தொடர்ச்சிநிலையைக் காட்டுகின்றது.

இந்த மாற்றத்திற்கான முதன்மையான அகத்தூண்டுதலும் ஒரு புதிய முறையின் கண்டுபிடிப்பும், பேண்ட்ரேவே மிகமிகத் தெளிவாக விளக்கிக்காட்டியுள்ளவாறு, ஸ்ரீ அரவிந்தரிடமிருந்தும் அன்னையிடமிருந்தும் வந்தவையே. அரவிந்தர் ஆசிரமத்து அறிக்கையொன்றின்படி, 1956ஆம் ஆண்டு பிப்ருவரி மாதம் 29ஆம் நாள் ஏற்பட்டதாக நம்பப்பட்ட, மீவுயர் மனோநிலை வெளிப்பாட்டுச் செய்தியைப் பெற்றுக்கொண்ட, அந்த ஆசிரமத்திற்குப் புறத்தே வாழ்ந்த மூவருள் பேண்ட்ரேவும் ஒருவராக இருந்தார். பேண்ட்ரேவே இந்த அனுபவத்தை, 'சஹஸ்ர தந்திரி னிஸ்வன தந்தே' (ஆயிரம் நரம்புடை யாழின் இசையைப் போன்று) எனுங் கவிதையொன்றில் வருணித்துள்ளார். 1943இல் ஸ்ரீ அரவிந்தரையும் அன்னையையும் தாம் முதன்முதலாகத் தரிசித்ததற்குப் பின்னர், அவர் எய்திய முன்னேற்றத்திற்கு இது ஒருவேளை அளவுகோலாக இருக்கும்போலும்!

'நானலெ யுட்டிடே' (நானொரு நாடோடி) எனும் ஒரு கவிதையில், (இதுவும் 'ஹிருதய சமுத்திரம்' எனும் தொகுப்பில் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது), தன் வாழ்க்கையில் ஸ்ரீ அரவிந்தர் நுழைந்தபோது இருந்த தன் மனநிலையையும்; தனக்கு அந்த நிகழ்ச்சி கொண்டுவந்த மகிழ்ச்சியையும் வருணித்துள்ளார். அதேபோன்று, அன்னையை நோக்கிப் பாடிய 'பாதபத்மாகே பிரார்த்தனே' என்னுங் கவிதையிலும் அவர் பின்வருமாறு ஒத்துக்கொள்கின்றார்:

காணப்படுவதைக் கண்டும்
கேட்கப்படுவதைக் கேட்டும்
நிழல்களுடன் நான் நடனமாடினேன்.
நான் உண்டேன்; ஆனால்
எதை உண்டேன் என்பது எனக்குத் தெரியாது.
அவ்வாறு உண்டது என்னைச் சோர்வுறச் செய்தது;
ஆனால் பசியோ, தீராமல் அப்படியே தங்கிவிட்டது!

இந்த நெருக்கடியான நேரத்தில்தான், அன்னை அவரிடம் வந்தாள்; அவருக்குத் திருவருட் தோற்றத்தைக் காணும் கணப்பொழுதினைத் தந்தாள். 'அன்னையின் காலடியில்' (இத் தலைப்பு, ஏற்கெனவே குறிப்பிடப்பட்ட கன்னடக் கவிதையின் சரியான மொழிபெயர்ப்பே) என்னும் அரிதான தன் ஆங்கிலப் பாடல்களில் ஒன்றில், அன்னையைச் சார்ந்திருக்கும் தன் புலனறிவை அவர் வெளிப்படுத்துகின்றார்:

என் ஆன்மாவின் மோனத்தில்
உன்னை, ஆம், உன்னை மட்டுமே நான்
அழைக்கின்றேன்;
ஏனெனில், வைகறை வரும்போது
ஒளியானது, அதிக தொலைவில் பின்னால் இருக்காது.

தொடக்கக் காலத்தில் மிகவும் விருப்பத்திற்குரியவராய் அமைந்த ஷெல்லியின் கவிதையிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட அடிகளில் காணப்படும் வேறுபாடும், குறிப்பிடத்தகுந்ததாகும்.

புதுக்கவிதையை, ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடைய இரண்டு வகைகளில் வைத்துக் காணலாம் (1) அடையும் வழி அல்லது 'சாதனா' கவிதைகள்; இவற்றின் தொடக்கங்கள், முன்னைய கட்டத்திலேயே உள்ளன; மற்றும் (2) அகக்காட்சிக் கவிதை, அதாவது, யோக மார்க்கக் கவிதை; அது, மூன்று முதன்மையான வடிவங்களில் வெளிப்படுத்திக் கொள்கின்றது: (அ) அகக்காட்சிகளின் கவிதைகள்; (ஆ) நுண்பொருள் ஆய்வுக் கவிதைகள்; மற்றும் (இ) எண்களின் கவிதைகள். இந்த இரண்டு வகைகளுமே தத்தமக்கெனத் தனிப்பட்ட பாடுபொருள்களையும், கவிதை வடிவங்களையும் அணிநயத்தையும் பெற்றுள்ளன; அவற்றைப் பற்றிய ஒரு குறுகிய ஆய்வை, நான் அடுத்துவருகின்ற பக்கங்களிலே வழங்கவிருக்கின்றேன்.

ஸ்ரீ அரவிந்தரின் வாய்பாடு வடிவத்தின்படி, சாதனாவில் முதலாவது படி யாதெனில், இழிந்த வாழ்க்கையை மறுத்துத் தள்ளிவிட்டு, உயர்ந்த வாழ்க்கை வாழ உயர்வேட்கை கொள்ளுதல் ஆகும் இந்த இரட்டைப் பாடுபொருளானது, 'பால கராடி' (வாழ்க்கையின் பயிற்சி), 'எண்ணிக்கே' (கணக்கீடு) மற்றும் 'நித்தே'

(உறக்கம்) போன்ற பல தொடக்கக்காலக் கவிதைகளில் காணக்கிடக்கின்றது. இந்தக் கவிதைகள், பேண்ட்ரே நம்பிக்கை வைத்துள்ள இருபெரும் பண்புநெறிகளில் ஒன்றான 'விவேகம்' எனும் பண்புநெறியினை நிலைநிறுத்துகின்றது. ஒரு சாதனை வாழ்க்கை வாழ்வதற்குத் திட நம்பிக்கையும் பொறுமையும் இன்றியமையாதவை; இந்த இரண்டுமே, கவிதைக்குக் கவிதை புகழ்ந்து பாடப்படுகின்றன. காத்திருக்கும் பண்புநெறியினை உறுதிப்படுத்துகின்ற 'அதுவரிகே' (அது வரைக்கும்) எனுங் கவிதை, ஒரு நல்ல எடுத்துக்காட்டாகும்.

அந்தச் சக்தியானது, ஒரு கூர்மென் கத்தியைப்
போன்றது.
இந்த உலகமோ, ஒரு களைச்செடி போன்றது.
அதுவரை, அறிதுயிலில்
நாம் பொறுமையைப் பேணிக் காத்துவருவோம்!

உயர்வேட்கையானது, 'மல்லாடடா, கிளியே!' (ஓ, கானகத்துக் கிளியே!) என்கிற மற்றொரு தொடக்கக்காலக் கவிதையில், தன் தோற்றப்படிமத்தைக் காண்கிறது.

ஓ, கிளியே! செம்பழுப்பான இளங்காலை புலர்கின்ற
கிழக்குத் திசையில்
உன் வீட்டை நீ கட்டு!

இங்கே குறிப்பிடப்படுகின்ற 'கிழக்கு வீடு' என்பது, ஒருவேளை, ஸ்ரீ அரவிந்தர் தம் ஆசிரமத்தைக் கட்டியுள்ள புதுவையைச் சுட்டுவதாக இருக்கக்கூடும். அனைவரும் அறிந்த பேண்ட்ரேவின் சிறந்த கவிதைகளில் ஒன்றான 'சச்சிதானந்தா' என்கிற கவிதை, 'சிரத்தை' அல்லது பற்று என்பதை, ஏதோ ஈட்டப்படுகின்ற ஒன்றாகக் குறிப்பிடவில்லை; மாறாக, தெய்வ அருளின் பரிசாகவே அதைக் குறிப்பிடுகின்றது. இந்தக் கவிதையானது, 'ஜீவாத்மா'வுக்கும் 'பரமாத்மா'வுக்குமான மரபுவழி உருவகங்களான சதிக்கும் பதிக்கும் (மனைவிக்கும் கணவனுக்கும்) இடையே நடக்கும் ஓர் உரையாடல் வடிவத்தில் உள்ளது.

எய்தும் வழியைக் கூறும் பேண்ட்ரேவின் கவிதைகளில், மிகவும் கருத்தையீர்ப்பவை, மெய்ந்நெறி நாடும் ஒருவர், தன்

ஆன்மிகப் பயணத்தில், தான் கடந்தாக வேண்டியுள்ள சிக்கல்களையும் இடறுகுழிகளையும் நாடகமாக்கி, வழங்குகின்ற கவிதையாகும். 'நாத லீலே'வில் தோன்றுகின்ற 'ஏழு கன்னிகேயரு' (ஏழு கன்னியர்) எனுங் கவிதை, ஒரு தொடக்கக்கால எடுத்துக்காட்டாகும். இக் கவிதையைப் பற்றிய தன் கருத்தைக் கூறுகையில், பேண்ட்ரே நமக்குப் பின்வருமாறு கூறுகின்றார்: "இது, கண்ட கனவொன்றை மீண்டும் நினைவுக்குக் கொண்டுவருவதாகும். ஒவ்வொருவரும் தன் வாழ்க்கையின் ஏதாவதொரு நேரத்தில், 'நிர்வாண' நிலையில், தன்னைச் சோதனைக்கு உட்படுத்திக்கொண்டே ஆக வேண்டியுள்ளது. தேவருலகத்துக் கன்னியர் தொட்டதனால் நீங்கள் விழ நேர்ந்தால், நீங்கள் மீண்டும் சோதனைக்கு உள்ளாதல் வேண்டும். ஆனால் இந்தச் சோதனையின் நோக்கம், நம்மைக் கீழே இறக்குவதன்று; மாறாக, நம்மை மேலே உயர்த்துவதுதான்." இந்தக் கவிதையும், பேண்ட்ரேவின் கவிதைப் படைப்பு முறையின் ஒரு முக்கியமான கூறினைப் பற்றித் தெளிவாக அறிய உதவுகின்றது. தம்முடைய கவிதைகளில் பல, முழுவதுமாக இல்லையென்றாலும் ஒரு பகுதியேனும், தம் கனவுகளில் வந்தவையே என்று அவரே என்னிடம் கூறியுள்ளார். கிப்ரானைப் போன்றே, பேண்ட்ரேவும் கனவுகளில் நம்பிக்கை வைத்திருந்தார். கிப்ரான் பின்வருமாறு கூறியிருந்தார்: "கனவுகளை நம்புங்கள். ஏனெனில், அவற்றில்தான், நிலைபேறுடைமைக்கான வாயில் மறைந்துள்ளது."

திறனாய்வாளர்கள், 'ஏழு கன்னிகேயரு' எனுங் கவிதையில், பல இருபொருள் (துவைத) அமைப்பு நிலைகள் உள்ளன என்று அடையாளங்கண்டுள்ளனர்: உலகியல் - ஆன்மிகம், பிரகிருதி-புருஷா, கொள்கை-சாரம் மற்றும் அவை போன்ற பல. இதற்கான முதன்மையான காரணம், தெய்விகச் சக்திக்குப் புறஉருவாய் அமைகின்ற ஏழு கன்னியர் மற்றும் இந்தச் சக்தியின் செயற்படுகளமாகவுள்ள முக்கிய பாத்திரம் (கதையின் முக்கிய உறுப்பினர்) ஆகிய இந்த இரண்டு மையச் சின்னங்களும் அடுத்தடுத்து வைக்கப்படுவதில் உள்ளடங்கியுள்ள அந்த இருபொருள் அமைப்பு (துவைத) நிலைதான். அக் கவிதையின் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பின் தமிழாக்கம் பின்வருமாறு:

ஏழு கன்னியர்

உறக்கமெனும் பெருங்கடலில் நான் தடுமாறிக்
கொண்டிருந்தபோது,
ஏழு கன்னியர் என்னிடம் வந்து,
"எழுந்திரு" என்றனர்; மீண்டும் என்னை "எழுந்திரு"
என்றனர்.

அந்த வெளியிடத்தில், கோமாதாவைப் போல் சாய்ந்து
நான் நின்றிருந்தேன்.
விளக்குக் கம்பத்தில் எரியும் தீக்கொழுந்துகளைப்
போல,
அக் கன்னியர் தாங்களே, அமைவாக என்னைச் சுற்றி
நின்று கொண்டனர்.

என் தலையையும், கால்களையும், இடையையும்,
உதடுகளையும்
அவர்கள் தொட்டு ஒலியெழுப்பியபோது,
என் உயிர்நிலை உறுப்புகளைப் பற்றியிழுத்துக்
கருமமானது, கொதி நிலைக்கு வந்துவிட்டது.

கல், தோற்றப்படிமம், குழந்தை-ஆகிய இவை
அனைத்தையும்,
ஆம், நான் நம்பிய அனைத்தையும் வேண்டிநின்றேன்.
பானையொன்றின் அடியில் உருகுகின்ற வெண்ணெய்யைப்
போன்று,
பிராணம் (உயிர்மூச்சு) உள்ளுக்குள் உருகிற்று.

என் அச்சத்தையும் துயரத்தையும் நான் மறைத்தேன்;
எனக்குள் நானே பின்வாங்கிக்கொண்டு, தவத்திற்கு
ஆயத்தமானேன்;
போரில் நான் வென்றிருப்பதாகவே எண்ணினேன்.

ஆனால் ஒரு துணித்துண்டிலிருந்து ஒவ்வொரு துளி
நீரையும்
யாரோ ஒருவர் பிழிந்தெடுப்பது போன்று,
கன்னியரில் ஒருத்தி, என் தொடையைக்
கிள்ளியெடுத்தாள்.

நோவினாலும் குழப்பத்தினாலும்
உடல் முழுவதுமே வாயாக, நான் கத்தினேன்.
வியர்த்திருந்த என் உறுப்புகளில், முடியானது
நிமிர்ந்து குத்திட்டுநின்றது.

(இசையின்) சுரம், சுரத்திற்குள் கரைந்து கலந்தது.
அப் பாடல், வாழ்த்தினை ஈன்றது.
வெற்று நரம்புகளிலிருந்து, முழுத்தொனி அமையப் -
பெறாத ஓர் ஒலி, செவியில் கேட்டது.

அணைந்துபோன தீக்கொழுந்துகளைப் போல,
பாதரசம் போன்ற அக் கன்னியர் பறந்துசென்றனர்.
அருளற்றவனாக, இற்றுப்போகிற ஈர மண் தூணாக
நான் கீழே விழுந்தேன்.

அந்த ஏழு கன்னியரும், நான் விழுந்ததை
விரும்பவில்லை;
அவர்கள் ஒவ்வொரு முறை தொட்டபோதும்,
மகிழ்ச்சியானது, பாலின் ஏடுபோல திண்ணியதாயிற்று.

அந்த நாளில், ரசமானது விரசமாக மாறிற்று.
ஓ, கன்னியரே! அவையிரண்டும் சமநிலையில்
சந்திக்கின்றபோது,
என்னுடைய உண்மையான ஆழங்களை
அளந்துபார்ப்பதற்காக மீண்டும் வாருங்கள்!

இந்தக் கவிதையின் செயற்பாடு, கடந்த காலத்திலும் இடம்பெற்றது; நிகழ்காலத்திலும் இடம்பெறுகின்றது. முதல் எட்டுப்பாடற்பகுதிகள், கதைத்தலைவர் கடந்த காலத்தில் பெற்ற

ஆன்மிக அனுபவத்தை வருணிக்கின்றன. கடைசி இரண்டு பாடற்பகுதிகளில், தான் முன்னர் இருந்ததைவிட மிகவும் வலுவுள்ளவராகியிருப்பதாக அவர் வெளிப்படையாகவே உணருகிறபோது, நிகழ்காலத்தின் சாதகமான கூறிலிருந்து இந்த அனுபவத்தை மதிப்பிட்டுப் பார்க்கின்றார்.

இந்த வகைப் பாடல்களுக்குரிய தனிச்சிறப்புத் தன்மை வாய்ந்ததான இந்த இருபொருள் குறியீடானது, 'ஜோகி' எனுங் கவிதையிலும் செயற்படுகின்றது. இக் கவிதை, முழுமையான திறனாய்வை எதிர்த்துள்ளது. முற்றிலும் உள்ளூரைச் சேர்ந்ததும் நினைவில் ஊடாடுவதுமான இந்தக் கவிதையின் ஓசைநயங்களை, ஓர் அன்னிய மொழியில் பற்றிக்கொள்வதென்பது, இயலாததே; எனினும் ஒரு காரிய சாத்தியமான மொழிபெயர்ப்பு, இயலக்கூடியதே.

ஜோகி

பட்டணத்துக் கப்பால்,
மூன்று சாலைகள் முடிந்து
ஆற்றுப்படுகை தொடங்குகின்ற இடத்தில்,
நீரோடை ஒன்று, பாதி மறைந்து பாய்கின்றது.
திருட்டுக் கால்நடைகள், சுதந்திரமாக மேய்கின்றன.
அச்சமடைந்த நாடோடிகள், இங்கே தங்கள் வழியைத்
தவறவிடுகின்றனர்.
பகலை இரவென்று தவறாகக் கருதிக்கொண்டு,
இரண்டு ஆந்தைகள் அலறுகின்றன.

2

அதன் இடப்புறம், இடுகாட்டுக்குச்
செல்கின்ற பாதை ஒன்று கிடக்கின்றது.
காதற்கடவுளால் வீசியெறியப்பட்ட
ஒரு பச்சை வண்ண மேற்போர்வையைப் போன்று,
நீர்ப்பாசிகள், குட்டை ஒன்றை மூடியுள்ளன.
கண்ணுக்கு இனிமையாக இருக்கின்றது.
மாசடைந்த நீரோ, பாசிகளின் பிரிவின்கண், அழைக்கின்றது.

3

மேலே, நமக்கு வலப்புறம்,
காளி அன்னையின் நிலத்தின் எல்லைக்கு அப்பால்,
ஓர் இருண்ட குன்றம்
நீண்டு கிடக்கின்றது.
அதன் நடுவில் உள்ளது, ஒரு புளிய மரம்.
ஒரு சிறிய, ஏற்றமான மேட்டுநிலத்தில்
அமர்ந்துகொண்டு,
அதன் உச்சியிலிருந்து பார்த்தால்,
பன்னிரண்டு மரங்கள் உள்ள சோலை ஒன்றை நீங்கள்
காணலாம்.

4

ஆங்கே, பகற்பொழுது முழுவதும்
வௌவால்கள் அலறுகின்றன; கிறீச்சொலி
எழுப்புகின்றன.
அச் சோலையின் உள்ளேயும் வெளியிலும்
அச்சங்கொண்ட புறாக்கள், கூட்டங் கூட்டமாகப்
பறக்கின்றன.
அங்கே ஓர் அமுதக் கொடி,
ஒரு வேம்புவைக் கோத்து பின்னிக்கொண்டு
படர்ந்துள்ளது.
ஆல மரம், தன் பாலைச் சிந்திக்கொண்டிருக்கிறது.
அரச மரமோ, தன் தலையை அசைத்துக்-
கொண்டிருக்கிறது.

5

கீழே அத்தி மரத்தின் மீது,
பலாவைப் போல, சொத்தான சிவப்புப் பழம்
ஒட்டிக்கொண்டிருக்கிறது.
கண்ணில் ஆசையைத் தூண்டி,
தேன்கூட்டிலிருந்து தேன் சொட்டிக்கொண்டிருந்தது.
குறிக்கப்படாத ஒரு மூலையில்,
மா மரம் ஒன்று வளர்ந்துள்ளது;
அதன் அடியில், எறும்புப் புற்றொன்று,
ஏழுதலைப் பாம்பொன்றுக்குத் தங்குவதற்கு
இடமளித்துக் கொண்டிருக்கின்றது.

6

இளவேனிலுக்காக, மா மரத்தின் மீது தங்கிக்கொண்டு,
குயில், எனக்குக் காதல் அழைப்பு
விடுத்துக்கொண்டிருக்கின்றது,
தன் துணைவிக்குச் செய்வது போல!
திரும்பத் திரும்ப ஒலிக்கின்ற,
தொழிற்சாலை ஒன்றின் சீழ்க்கை ஒலியைப் போன்று,
அந்த ஆண்குயில் என்னை அழைக்கின்றது,
என்னை அழைக்கின்றது;
அது, ஓய்வுக்காகச் சற்றும் நிறுத்தவே இல்லை!

7

அறியாத மணத்தால் இழுக்கப்பட்டு,
தெவிட்டு நிலையுற்ற வண்டுகள்,
தங்கள் புலன்உணர்வுகளை இழக்கின்றன.
குறிக்கோள் எதுவுமின்றி, அவை அலைந்து
திரிகின்றன.
தாங்கள் செல்லும் வழி இன்னதெனத் தெரியாத
அளவிற்கு, அளவுக்கு மீறிக் குடித்துள்ளன.
'இளவேனில்! வந்துவிட்டது, இளவேனில்!
குக்கூ! குக்கூ! குக்கூ!
'குக்கூ' என்று அழைக்கின்றது, குயில்;
"குக் குக் குக்கூ! குக் குக் குக்கூ!"

8

குயிலின் (இசைச்) சுரம் மிக உயர்ந்ததாக,
இனிமையானதாக உள்ளது,
ஓ, ஜோகி! நான் சென்று, அது என்ன நிறம்,
என்ன கண் என்று பார்த்துவிட்டு வரட்டுமா?
அதன் ஓசைநய அழைப்பைக் கேட்டுத்
தோட்டத்து மலர்களெல்லாம் மலர்கின்றனவே!
பூக்கள் எல்லாம் பழங்களாகின்றன;
காய்கள் எல்லாம் பழுக்கின்றன.

9

நாள் முழுவதும் அது ஊஞ்சலாடுகிறது;
உயிராசை தீரப் பாடுகிறது; ஓ, ஜோகி!
மாம்பழத்தின் இனிப்பில்,
கோடையின் வெப்பத்திலிருந்து மறைத்துக்கொள்கிறது.
புல்லாங்குழலோன், தன் புல்லாங்குழலை வாசிப்பது
போல,
"குக்கூ, கூகூகூ" என்று அந்த ஆண்குயில் பாடுகின்றது.
வேறு எதையும் என்னால் நினைக்க முடியாது;
ஓ, ஜோகி! நான் சென்று பார்த்தாக வேண்டும்!

10

ஓ, நீங்கள் இங்கேதான் இருக்கின்றீர்களா? நீங்கள்
வந்துவிட்டீர்களா?
ஓ, ஜோகி! சரியான கணத்தில் தான் நீங்கள்
வந்துள்ளீர்கள்!
நீங்கள் எனக்குத் தந்த நாமத்தை (பெயரை)
இளவேனில் பறித்தெடுத்துக்கொண்டு போய்விட்டது.
இளவேனிலின் ஒலி,
என் மூளையின் நரம்புகளில் இருக்கின்றது.
வேறு எதுவுமே எனக்குச் செவியில் விழவில்லை;
மூலைக்கு மூலை அதுதான் எதிரொலிக்கின்றது!

11

நான் கோயிலுக்குச் செல்லும் வழியில்,
'குக்கூ, குக்கூ' என்று என்னை அந்த ஆண்குயில்
அழைக்கின்றது.

தியானத்தின் நடுவே,
'ஓம் குக்கூ' என்கின்ற
அதன் குரல் எனக்குக் கேட்கின்றது.
கனவில் எனக்கு வருகின்ற அப் பாடலின் ஒலி,
என்னை ஒரு மாம்பழம் ஆக்கிவிடுமோ?
என் மனம் நிலைகுலைந்துள்ளது.
ஓ, ஜோகி! சரியான கணத்தில்தான் நீங்கள்
வந்துள்ளீர்கள்!

12

இது என்ன ஒலி?
என்ன குயில்? என்ன மரம்?
என்ன நோவு?
அதனை இடைவிடாது அழவைக்கின்றது!
அக் குரலுக்குப் பதில்சொல்லியே,
குன்றங்கள் தங்களையே தேய்த்து
அழித்துக்கொண்டுள்ளன!
வெய்யிலின் ஒளியோ, நடனத்தில்
வியர்வை சிந்துகிறது.
காற்று வெளியோ, மழை பெய்யும் என்கின்ற
நம்பிக்கை நிறைந்ததாக உள்ளது.

இந்தக் கவிதையைப் பற்றிய பேண்ட்ரேவின் குறிப்பானது, பின்வருமாறு கூறுகிறது: " 'ஜோகி' கவிதைக்குப் பிறப்பிடமே, தார்வாதைச் சுற்றிலும் இருந்த இயற்கை அமைப்பின் வசிய கவர்ச்சியும், ஆன்மாவானது அதற்கே உரிய ஐயத்துடனும் திகிலுடனும் இருண்ட இரவில் அனுபவித்த அனுபவமுந்தான்!" இக் கவிதை, தன் தாய் அனுபவித்த ஓர் அனுபவத்தைப் பற்றியது என்றும் அவர் சொல்லியுள்ளார்.

இக் கவிதையில் நமக்குக் கேட்கும் குரல், ஒரு பெண்மணியின் குரலாகும். இக் கவிதையின் முதற்பகுதி (1-5), இயற்கைக் காட்சியமைப்பில் ஈர்த்துப் பற்றுகிற திகிலின் தோற்றப்படிமங்களைப் படைக்கின்றது. இரண்டாவது பகுதி (6-10), இக் கவிதையில் இப்போது நுழைகின்ற குயிலையும், அது பாடும் பாடலானது தலைவிக்கு ஏற்படுத்திய விளைவையும் வருணிக்கின்றது. இறுதிப் பகுதி, அவளுக்குப் 'பெயரை'த் தந்த குருவான 'ஜோகி'யை நோக்கிக் கூறப்படுவதாகும். காலத்தே அமைந்த அவருடைய வருகை, இத் தலைவிக்கு, மிகவும் வரவேற்கத்தக்க ஒன்றாகவுள்ளது. ஏனெனில், விடுதலைக்கான நம்பிக்கை உறுதியை அது ஏந்திநிற்கிறது என்பதுதான்.

முதலாவது பகுதியிலுள்ள தோற்றப்படிமங்கள் அனைத்துமே, மூலப்படிவத்தின் தொடர்பினைப் பெற்றிருக்கின்ற காமம், இறப்பு ஆகியவற்றின் தோற்றப்படிமங்களாகும் முக்கிய உறுப்பினரான அத் தலைவியோ, இறப்பு என்கின்ற

கருத்துக்குறிப்புகளைப் பொருட்படுத்தாமற் விட்டுவிட்டு, குயிலின் பாடலுக்குக் குறியீடாக நின்ற புலனுணர்வுக் கவர்ச்சி, தன்னை வென்றிகொள்வதற்குத் தானே இடங்கொடுத்துவிடுகின்றாள். பாடுவது ஆண்குயிலாக இருப்பதால், இக் கவிதையின் குயிலானது, ஆணின் கவர்ச்சிக்கான ஒரு சின்னமாக உள்ளது. இக் கவிதையின் இரண்டாவது பகுதி, புலனுணர்வு அனுபவத்தின் தோற்றப்படிமங்களே முழுமையாக நிறைந்ததாக உள்ளது. முக்கிய உறுப்பினரான பெண், எந்த ஆன்மிகப் பழக்கங்களை மேற்கொள்வதற்கு அவளுக்கு 'தீக்கை' தரப்பட்டதோ அவற்றில் ஒருமுகப்பட்டிருப்பதை இழந்துவிட்டு, ஒரு பெரிய மனப்போராட்ட நிலையில் இருக்கின்றாள். ஜோகியின் வருகை, அவளுக்கு நோவுத் தணிவைக் கொண்டுவருகின்றது. அதனால் தான் அவருடைய வருகை, அவளுக்கு, வரவேற்கப்படத்தக்க ஒன்றாக உள்ளது. இக் கவிதையின் முடிவு, முக்கிய உறுப்பினரான அத் தலைவியால் அக் குயிலின் தாக்கத்தை முழுமையாக உதறித்தள்ள முடியவில்லை என்பதைக் குறிப்புணர்த்துகிறது.

'ஹிருதய சமுத்திரா' எனுந் தொகுப்பில் சேர்க்கப்பட்டுள்ள கவிதையின் தொகுதியில், தன்மை என்கின்ற வகையில் பார்த்தால், மாற்றமொன்று இருக்கின்றது. ஸ்ரீ அரவிந்தரிடமும் அன்னையிடமும் அகத்தூண்டுதல் பெற்றுத் தோன்றிய 'ஸ்ரீகுரு', 'நானலே யுட்டிடே' (நான் ஒரு நாடோடி), 'ஸ்ரீகுரு-கருணா சரணா' போன்ற கவிதைகள், சாதகரின் தேடுதல் முடிவடைந்துள்ளது; இப்போது, அவர் இறுதியான புகலிடத்திற்கு வந்துள்ளார் என்கின்ற ஓர் உணர்வை வாசகருக்கு அளிக்கின்றன:

"இந்தக் குகையிலிருந்து எவருமே எப்போதுமே
மீண்டதில்லை;
சிங்கத்தைச் சந்திப்பவர்கள், அச் சிங்கத்திற்கு
இரைச்சியாகின்றனர்!"

சிங்கத்தின் தோற்றப்படிமமானது, எவரிடம் இக் கவிஞர் சிங்கத்தின் சக்தியைக் கண்டாரோ அந்தச் சிங்கமான ஸ்ரீ அரவிந்தரிடமே நேரடியாக நம்மை இட்டுச்செல்கின்றது.

'சாதனா'வுக்குப் பல வழிகள் உள்ளன; ஆனால் இவை அனைத்துமே, ஸ்ரீ டி.எஸ். சுப்பராமய்யா அவர்கள் கூறியிருக்கின்றவாறு, 'அசுத்த'த் தத்துவத்திலிருந்து 'சுத்த'த்

தத்துவத்திற்கு இட்டுச்செல்பவையே. இதற்கு இன்றியமையாதது என்னவெனில், மிக அதிகமாக 'திரையிடப்பட்ட'வை, 'மூடப்பட்ட'வை, 'வரம்புக்குட்படுத்தப்பட்ட'வை மற்றும் 'நுட்பமற்ற'வை என்கிற நிலைகளிலிருந்து, இன்னும் அதிகயாக 'உணர்வு விழிப்புடைய'வை, 'திறந்த நிலையுடைய'வை, 'கட்டுப்படுத்தப்படாத'வை மற்றும் 'நுட்பமான'வை என்கின்ற நிலைகளை நோக்கி ஏற்றம்பெறச் செய்வதுதான். இந்த ஏற்ற நிலை என்பது, குருவின் அருளால் இயலக்கூடியதாகச் செய்யப்படுவதால், சாதகர், உபாசனையை மேற்கொள்ளுதல் வேண்டும். தன் வாழ்க்கை முழுவதிலுமாக பேண்ட்ரே எழுதியுள்ள ஏராளமான பிரார்த்தனைப் பாடல்களும் கவிதைகளும், இந்த உபாசனையின் ஒரு முக்கியமான பகுதியாக உள்ளன.

பேண்ட்ரேவின் பிரார்த்தனைக் கவிதைகள், அவற்றிற்குள்ள தனித் தன்னிலை வீச்சின் காரணமாக, தற்காலக் கன்னட இலக்கியத்தில் ஈடு இணையற்றவையாக உள்ளன. அவர் வேத கடவுளர்களையும் பெண்பாற் கடவுளர்களையும் அவதார புருடர்களையும், 'பரம்' போன்ற சக்திகளையும் குருக்களையும் நோக்கித் தம் கவிதைகளைப் பாடியுள்ளார். ஒருவேளை, அவ்வாறு பாடியவற்றுள், ஸ்ரீ அரவிந்தருக்கும் அன்னைக்கும்தான், பெரும்பான்மையானவையாக இருக்கக்கூடும். சோலாப்பூரில் வேலை ஒன்றை மேற்கொள்வதற்காக தார்வாதை விட்டு பேண்ட்ரே நீங்கியபோது எழுதப்பட்டதான, யாவரும் நன்கறிந்ததான, 'நாவு பர தேவின்னா' (அன்னையே, தங்களிடமிருந்து விடைபெற்றுக்கொள்கின்றேன்!) போன்ற கவிதைகள், அவருடைய வாழ்க்கையின் நெருக்கடியான காலங்களில் எழுதப்பட்டவையாகும் பௌரஷா (புருஷா)வை நம்புவதைவிட தெய்வத்தையே, தான் அதிகமாக நம்புவதாக பேண்ட்ரே கூறியுள்ளார். இந்தப் பிரார்த்தனைப் பாடல்கள், மற்றும் கவிதைகளின் ஒரு குறிப்பிடத்தக்க கூறு யாதெனில், 'லஸ்யவடபரே ஷா', 'சரஸ்வதி சுக்தா', 'தும்பி' ஆகியவற்றில் இருந்ததுபோன்று, கருத்துகள் சமஸ்கிருதத்திலிருந்து எடுக்கப்பட்டிருந்தபோதிலும், வெளிப்பாடோ, முழுவதுமாகக் கன்னடமொழியில்தான் இருந்தது; அக் கருத்துகளைத் தன் மனத்திற்குள் எவ்வளவு ஆழமாக அவர் கிரகித்துக்-கொண்டிருந்தார் என்பதைத்தான் அது காட்டுகின்றது மற்றொரு குறிப்பிடத்தக்க கூறு யாதெனில், 1942இல் ஏற்பட்ட வங்கத்துக்

கடும்பஞ்சத்தின்போது எழுதப்பட்டதான 'கங்காவதாரணா'வில் உள்ளது போன்று, தன் சொந்த ஆன்மாவை உயர்நிலைக்குக் கொண்டுசெல்வதற்கான நோக்கத்தைப் போன்றே, மனித குலத்தின் நன்மையையும் அவை நோக்கமாகக் கொண்டிருந்தன என்பதுதான். லக்ஷ்மி ஷா, காளிதாசன் ஆகியோரைப் போன்ற கவிஞர்கள் பேண்ட்ரேவை ஈர்த்ததற்கான முதன்மையான காரணங்களில் ஒன்று, அவர்கள் எழுதிய பிரார்த்தனைப் பாடல்களின் ஆற்றலும் அழகும்தாம். அவர்களிடம் அவர் குறிப்பாக வியந்துகண்டது யாதெனில், இறைத்தன்மையின் பல்வேறு கருத்துகளை, ஒன்றுபடுத்தப்பட்ட ஒரே கருத்தாக ஒன்றிணைப்பதற்கு அவர்களுக்கிருந்த ஆற்றல்தான்.

'கங்காவதாரணா'வின் இறுதிப்பகுதியாக அமைந்துள்ள எட்டுக் கவிதைகளில் ஏழினை ஒரு தொகுதியாக வருணிக்க, பேண்ட்ரே 'அனுபவ கீதா' என்கின்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். இந்த ஏழில், 'சரஸ்வதி சுக்தா', 'அக்னி சுக்தா', 'தும்பி' ஆகியவை உள்ளடங்கும். 'அனுபவ காவியம்' அல்லது மெய்ப்பொருள் கவிதைக்குக் கன்னடத்தில் ஒரு நீண்ட பாரம்பரியமே உள்ளது. பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டின் வசனகாரர்களே அதனைத் தோற்றுவித்தவர்கள் என்று கூறலாம். 'தும்பிட்டு ஹாலகேரி' (ஹாலகேரி குட்டை நிரம்பியுள்ளது), 'சுவரூபதீபா', 'சன்ன சோமவாரா' போன்ற பேண்ட்ரேவின் பிற்காலக் கவிதைகள் சிலவற்றில், மெய்ப்பொருள் பாங்கு, முழுஅளவில் அழுத்தந்திருத்தமாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. 'அனுபவம்' அல்லது மெய்ப்பொருள் பட்டறிவு என்பது பற்றிய பேண்ட்ரேவின் கருத்து என்ன என்பது, 'விசார மஞ்சரி'யில் சேர்க்கப்பட்டுள்ள 'அனுபவ சுவரூபா' என்னும் ஒரு தொடக்கக்காலக் கட்டுரையிலும், 'மனவந்தாரா'வில் முதலில் வெளியிடப்பட்ட தன்வரலாற்றுக் கட்டுரையான 'காவ்யோத்யோகா'விலும் பெரும்பாலும் காணப்படுகிறது. அவரைப் பொறுத்தஅளவில், மெய்ப்பொருள் பட்டறிவு என்பது, புலன்களின் உணர்வுகளின் மூலமாக வருகின்ற இயல்பான பட்டறிவான 'அனுபவத்'தின் ஒரு விரிவாக்கமாகவே இருந்தது. 'அனுபவமும் அனுபாவமும் ஒன்றல்ல: அவை ஒன்று போன்றவை' என்று அவர் கூறுகின்றார். 'அனுபவம்-முடிவான- தன்று; 'அனுபாவத்'திற்கு அது ஓர் ஏணி. தன்னைப் பற்றியே கூறுகையிலுங்கூட, "என் மெய்ப்பொருள் பட்டறிவானது என் வழக்கமான பட்டறிவினின்று மிகவும் தொலைவில் உள்ள ஒன்று அன்று" என்று அவர் கூறுகின்றார்.

'பால்ய காண்டத்'தில் ஒரு பாடல் உள்ளது அது, இப்பொருள் பற்றிய அவருடைய கருத்து என்ன என்பதை ஒரு செம்மையான வாய்பாடு வடிவத்தில் வழங்குகிறது; அது பின்வருமாறு:

பாவம்-அனுபவம்-பாவம்-அனுபாவம்.

"எவ்வளவுதான் வனப்புகளையும் கலைநுட்பத்தையும் பெற்றவையாக இருந்தாலும் சரி, பயன்முறை சாராத-முற்றிலும் மெய்ப்பொருள் தன்மை வாய்ந்த கவிதையானது, வழிகாட்டும் கைப்பந்தம் எதையும் அளிப்பதில்லை. அது ஒரு மலடி!" - என்று, மெய்ப்பொருள் கவிதையைப் பற்றி ஸ்டாப்ஃபோர்டு புருக் என்பார் கூறியுள்ள கூற்றை அவர் மறுத்து, "மெய்ப்பொருள் கவிதை என்பது ஒரு மலடியன்று; ஒளி (விளக்கு) என்பது ஒரு வறண்ட ஒளிக்கீற்றுமன்று" என்று அவர் கூறுகின்றார்.

தொடக்கக் காலகட்டத்தின்போதேகூட, 'மத்யா' (மது), 'தும்பி' போன்ற மெய்ப்பொருள் கவிதைகளை பேண்ட்ரே எழுதியுள்ளார். அவை, மெய்ப்பொருள் பட்டறிவை வெளிப்படுத்துவதற்குப் புலனுணர்வு அணிநயத்தை அவர் வெற்றிகரமாகப் பயன்படுத்தியுள்ளதை எடுத்துக்காட்டுகின்றன. ஆனால் பிந்தைய காலகட்டத்தின்போது அவர் எழுதிய மெய்ப்பொருள் கவிதைகள், எடுத்துக்காட்டாக, 'சுவரூப தீபா', 'சன்ன சோமவாரா', 'தும்பிட்டு ஹாலகேரி' போன்றவை முற்றிலும் வேறுவகையினைச் சேர்ந்தவையாக உள்ளன. 'சுவரூபா'வைப் பற்றிச் சுருக்கமாக இங்கே காண்போம்:

சுவரூப தீபா

ஒளியானது காதலை இருட்டாக ஆக்கியபோது,
நிலவு பிறந்தது.
பகற்பொழுது நழுவிச்சென்றது;
வெறுமையானது, விண்மீன்களின்
அரண்மனையாக ஆயிற்று.

என் தோளின்மீது கையைப் போட்டு,
காற்று இவ்வாறு குசுகுசுத்தது:
"வா, நாம் செல்வோம்!"
"இப்போது ஏன் இந்த நெருங்கிய நட்பு?

காலந்தாழ்த்திய இந்தக் காதற் சமிக்ஞை ஏன்?" -
என்று நான் வினவினேன்.

தொலைதூர வில்வண்டிகளின் மணிகளோ
சில் வண்டின் கிறீச்சொலியோ
என்ன சொல்லி அழைத்ததுவோ
எனக்குத் தெரியாது; இதை
நான் ஆணையிட்டுக் கூறுகின்றேன்.

பனிக்காலத்துக் குளிர், என்னை
இறுக்கமாகப் பற்றிக்கொண்டது.
மின்னலடிக்கும் சக்கிமுக்கிக்கல்
முகத்தைக் காட்டிற்று.
நன்கு தெரிந்த காட்சிதான்:
உடலோடு உடலாக, கைகோத்துக்கொண்டு,
விரல்களும் இதயங்களும் ஆடின.

என் விரலிலிருந்த மோதிரம்
நழுவி விழுந்தது.
பூவோ, செடிக்கு ஒரு பாரமாக அமைந்தது,
அடையாளம் முக்கியமன்று,
அங்கீகாரம் உண்டா என்பதே முக்கியமானது;
காதல், வாணிகம் அன்று.

காதோடு காதாகப் பேசும் சொற்கள்,
மோகச் சுருள்களிலிருந்து வந்தன;
நினைவு என்பது கானரூபம்;
பாவமோ ஆன்மாக்களை ஒன்றுடன் ஒன்றாக
இணைக்கின்றது;
சுவரூபம் மட்டுமே தீபம் ஆகும்!

வேதாந்த மொழியில் சொல்வதாயின், சுவரூபம் என்பது அகம்; சுவரூப ஞானம் என்பது, இதத்திலிருந்து அகத்தைப் பிரிப்பதன்மூலம் எய்தப்படுவதாகும். பேண்ட்ரேவும் இந்தச் சொற்களை, வேதாந்தப் பொருளிலேயே பயன்படுத்துகின்றார். இக் கவிதையைப் பற்றிய ஒரு சுருக்கமான குறிப்பில், சுவரூபம் என்பதை 'நான்' என்றும் 'நான் மட்டுமே' என்றும் அவர்

விளக்குகிறார். இந்தக் கவிதையில் அவர் பயன்படுத்துகிற சில சொற்களுக்கு, எடுத்துக்காட்டாக, 'நெனகு', 'குருகு', 'கான' போன்றவற்றிற்கு, அல்லமப்பிரபு போன்ற வசனகாரர்களின் மெய்ப்பொருள் கவிதையில், தனித்தனி வரலாறே உண்டு.

இக் கவிதையில் வரும் 'காற்று' என்பது, எதற்குக் குறியீடு என்பது பற்றி நாம் உறுதியாக எதுவும் கூறமுடியாதென்றாலும், 'கண்ணுக்குத் தெரியாத ஒரு சக்தி', அதாவது, ஆன்மாவின் சாரம்; அதை நிழலானது மறைக்கின்றது என்பதாக அதை நாம் கற்பனை செய்து காணலாம் நீண்ட காலமாகப் பிரிந்திருந்த இரு நண்பர்களின் இணைவுதான், தோற்றம் மற்றும் சாரத்தின் இணைவு, அதாவது, மெய்ப்பொருள் பட்டறிவாகும்.

பேண்ட்ரேவின் பிற்காலச் சிறந்த கவிதைகளில் ஒன்றான, 'சன்ன சோமவாரா' என்பது, கவிதைப் படைப்பு என்கின்ற வகையில் பார்த்தால், **பாவம்** அனுபாவமாக உருமாறுவதையும், அனுபவத்திலிருந்து மீண்டும் பாவமாக பழைய நிலைக்கு மீள்வதையும் அழகாக விளக்கும் ஒரு படைப்பாகும். 'தும்பிட்டு ஹாலகேரி' எனுங் கவிதையோ, முற்றிலும் சொந்தத் தனி வாழ்க்கை என்கின்ற கருத்திலிருந்து, ஆழமான புராண மற்றும் நுண்பொருள் கருத்துகள் வரையிலும் பல்வேறு வியத்தகு தொனிப்பொருள்களைப் பெற்றிருக்கின்றது. ஹாலகேரியில் மூழ்கவிருந்த நிலையிலிருந்து மயிரிழையில் அவர் தப்பிய, குழந்தைப் பருவத்து நிகழ்ச்சியைச் சுற்றி, அக் கவிதை படைக்கப்பட்டுள்ளது. தன் தாயான அம்பிகாவால் அவர் மீட்கப்பட்டார். பார்வதிக்கும் அவள் மகன் கணபதிக்கும், கவிஞரின் தாய்க்கும் கவிஞருக்குமிடையேயான இணையொப்புமை, கடந்த காலத்தை நோக்கிய மெய்ப்பொருள் பயணத்திற்கு அடிப்படையாக அமைந்துவிட்டது.

பேண்ட்ரேவின் பிற்காலக் கவிதைகளைப் பற்றி அறிந்துகொள்வதற்கான தடக்குறிப்புகளை அளிக்கின்ற பல கவிதைகள், 'அரலு மரலு'வில் உள்ளன. இவற்றில் மிக மிக அதிகமாக மறைபொருளை வெளிப்படுத்திக்காட்டுவது, 'கண்டு தானே ஓலகோண்டு' (பார்த்தவற்றை அப்படியே ஈர்த்துக்கொள்வது) என்கிற ஒரு கவிதையாகும். அதிலிருந்து சில அடிகளை எடுத்து, மொழிபெயர்த்துத் தருகின்றேன்:

வெப்பம், வெளிச்சம், ஒளிர்வு,
இப் பிரபஞ்சத்தைக் கவருகின்ற
காற்று வெளியின் காந்தசக்தி -
இவை அனைத்தும் என் மூச்சில் நிறைந்து,
அதை ஒரு கவிதையாக ஆக்குவது எப்போது?
அப்போது வானந்தான், அதன் உடற்பகுதியாக இருக்கும்;
விண்மீன்கள், அதன் முடியாக இருக்கும்!

இறுதி இரண்டு அடிகளில் உள்ள வானம் - முடி என்கின்ற இணைப்பு, வானவீரர் அல்லது சிவனின் தோற்றத்தை உருவாக்குகின்றது; அவருக்கு, வானமே முடியாகும். பூதங்கள் அனைத்தையும் ஈர்த்து உறிஞ்சிக்கொண்டு, சிவனின் ஓர் அவதாரமாக இருந்திடும் ஒருவகைக் கவிதையைப் படைத்திட பேண்ட்ரே இப்போது விரும்புகின்றார். 'ஓ, ஹடே!' என்கின்ற கவிதையில், மாறுதல் காலத்தின் தொடக்கக்கட்டத்தில் தனக்குத் தானே அவர் அமைத்துக்கொண்டதைவிட, பேராசை மிகுந்த ஒரு திட்டமாகவே இது ஐயத்திற்கிடமின்றி அமைந்துள்ளது. ஆனால் கவிதையின் தரமானது, கவிஞன் வாழும் வாழ்க்கையின் தரத்தையும் அவன் ஈட்டிய விழிப்புணர்வையும் பொறுத்தே அமைந்திருக்கின்றது என்பதை பேண்ட்ரே அறிந்திருந்தார். 'சாவித்திரி' என்னும் கவிதையை மொழிபெயர்க்க முனைந்து அதில் வெற்றியடையாமற் போனதற்குப் பின்னர் ஒரு விரக்தியுற்ற மன நிலையில் எழுதப்பட்டதான 'அட பரிடே நுடி சபாஹுடே' (தெளிவான ஒலி) எனும் ஒரு கவிதையில் அவர் பின்வருமாறு கூறுகின்றார்:

வேதத்தைவிடப் பெரியதாக
வசனத்தை விடச் சிறியதாகச்
சொற்களை எழுப்பிக்
குவியல் குவியலாக வீசிட முடியும்.
ஆனால், 'அந்த' வாழ்க்கையை வாழ்ந்திடாமல்,
'அந்த' அறிவை அறிந்திடாமல்,
எவ்வாறு சுருதியானது வரமுடியும்?

ஓர் அகக்காட்சிக் கவிஞன் சந்திக்க வேண்டியிருக்கும் சிக்கல்கள் அனைத்தையும் பேண்ட்ரே முழுமையாகவே அறிந்திருந்தார் என்பதை, 'இந்திரஜாலா' எனும் அவருடைய

கவிதையிலிருந்து காணலாம். அதில், அகக்காட்சியை முழுமையாகவே தொடர்ந்து பிடித்துவைத்திருப்பதிலும், அந்த அகக்காட்சிக் குறியீட்டைச் சொற்களில் குழூஉக் குறியாகத் தொகுத்துச் சொல்வதிலுமுள்ள இடர்ப்பாட்டைப் பற்றி அவர் கூறுகின்றார். ஆயினும், தன் சிக்கல்கள் சிலவற்றிற்கு அவர் தீர்வுகளையும் காணவே செய்தார். 'உத்தராயணா'வில் சேர்க்கப்பட்டுள்ள 'காண்கே' (காண்கை) என்னும் ஒரு கவிதையில் அவர் பின்வருமாறு கூறுகின்றார்:

> **"ஓர் அகக்காட்சியை அளிப்பதற்கு,**
> **மேரு மலையின் மீது ஏறு."**

இது, முழுமையான அகக்காட்சியின் அருமையை உறுதிப்படுத்துவதாகும். கவிதை மொழிக்கு உள்ள வரம்புகளைப் பற்றியுங்கூட, அவர் தனக்குத் தானே இணக்கங்கண்டுள்ளதாகத் தோன்றுகிறது; இதை 'மாட்டு-மௌனா' (பேச்சு-மௌனம்) எனுங் கவிதையில் காணலாம்.

ஏற்கெனவே நான் குறிப்பிட்டுள்ளவாறு, பேண்ட்ரேவின் பிற்காலக் கவிதைகளானவை அகக்காட்சிக் கவிதைகள், நுண்பொருள் கவிதைகள், எண்களின் கவிதைகள் என்கிற மூன்று முதன்மை வடிவங்களை மேற்கொள்கின்றன. இவற்றில் ஒவ்வொன்றுமே தனித்தனி கூறுகளைப் பெற்றிருக்கின்றது. அகக்காட்சிக் கவிதையின் தொடக்கத்தை 'ஹக்கி ஹாருட்டிடே நோடிதிரா' (பறவை பறக்கின்றது, பார்!) போன்ற கவிதையில் காணலாம். இக் கவிதை, முதல் தொகுப்பான 'சுரி'யில் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது. 'ஹக்கி ஹாருட்டிடே' என்பது, காலத்தைப் பற்றிய ஓர் அகக்காட்சியாகும். அது, கவிஞருக்கு அண்டவெளிப் பறவையாகத் தோன்றுகிறது. பகலும் இரவும், அதன் பல வண்ணங்கலந்த சிறகுகள்; சூரியனும் சந்திரனும், அதன் கண்கள்; அதன் கழுத்தைச் சுற்றிலும் இருப்பது, விண்மீன்களின் மாலை. பறவையாகிய காலம், அழிப்பவனாகவும் இருக்கிறது; படைப்பவனாகவும் இருக்கிறது. அது பழையனவற்றைக் கொல்லுகிறது; ஆனால் புதியனவற்றை ஊட்டிவளர்க்கிறது. காலத்தை ஒரு பறவையாகக் காட்டும் அணிநயமானது, கன்னடக் கவிதைக்கு ஒன்றும் புதியதன்று; ஆனால் அது பேண்ட்ரேவின் கையில் புத்துயிர் பெற்றுச் சிறகடித்துப் பறக்கத் தொடங்குகிறது

பிற்காலக் கவிதைகளில் பேண்ட்ரேவின் குறியீடானது, புதிய பரிமாணங்களை மேற்கொள்கின்றது; 'ஹிருதய சமுத்திரா' (இதயப் பெருங்கடல்) எனும் கவிதையிலும் 'மகா பிரஸ்தானம்' எனும் கவிதையிலும் இந்த வகையினைச் சேர்ந்த பிற கவிதைகளிலும் உள்ளதுபோல, ஆன்மிக அகக்காட்சிக்கான ஓர் ஊர்தியாக ஆகின்றது. 'ஹிருதய சமுத்திரா' பற்றிய ஒரு குறிப்பில் பேண்ட்ரே பின்வருமாறு கூறுகின்றார்: 'மீ உயர் மனோ நிலை வெளிப்பாட்டினை' ஸ்ரீ அரவிந்தர் எய்தியதைப் பின்பற்றி, அப்பாலிருந்து வரும் அழைப்பை நினைவூட்டிக் கொண்டபோது-தான், இக் கவிதைக்கான முனைப்பு தோன்றிற்று. இக் கவிதை பதினான்கு அடிகளைக் கொண்டுள்ளது. ஆனால் நுட்பமாகப் பார்த்தால், ஈரேழ்வரிப் பா வகையினைச் சேர்ந்தது அன்று. முதல் நான்கு அடிகளில், நன்கு தெரிந்த பெருங்கடல் என்னும் குறியீட்டைப் பயன்படுத்தி ஒரு புதிய அம்பரத்தை உருவாக்குவதற்கான ஒரு முயற்சி காணப்படுகின்றது. இங்கே அது, 'பொன்நீரால் ஆன ஒரு பெருங்கடல்'. அதன் கரைகளோ, நீல நிறம். அதன் அலைகளோ, ஒரு மின்னற் கூட்டமாகவுள்ளன. அது உள்ளுக்குள்ளே, இதயத்திற்குள் இருக்கின்றது. அடுத்த நான்கு அடிகள், கவிஞர் செவிமடுத்த அழைப்பை வருணிக்கின்றது. அது ஒரு பேரலையைப் போல அவருக்கு வந்திருக்கிறது. இந்த அடிகளின் ஓசைநய ஓட்டம், ஒரு பெருங்கடலிலிருந்து பொங்கி எழுகின்ற அலைகளைக் குறித்துக்காட்டுகின்றது. கவிஞரின் ஆன்மாவானது, மனிதனின் முன்னேற்றம் என்கின்ற ஓர் அகக்காட்சியை அவருக்குக் கொண்டுவருகின்ற அலையுடன் ஒன்றிவிடுகின்றது. 'குனியோனு பாரா'வில் தன் மகிழ்ச்சி 'ஈரேழ் உலகங்களையும் உள்ளடக்க வேண்டும்' என்று அவர் விரும்பியதைப் போன்றே, இந்தப் பட்டறிவையும் உலகம் முழுவதுடனும் பகிர்ந்துகொள்ளவே அவர் விரும்புகின்றார். இக் கவிதையின் இறுதி அடிகளில், புதிய மனிதனின் வருகைக்கும், அவன் புதிய தீவுகளுக்குப் பயணம் மேற்கொள்வதற்கும் கட்டியங்கூறுகின்றார்

பேண்ட்ரேவின் அகக்காட்சி உத்தியின் மற்றொரு கூறு யாதெனில், புதிய புராணக்கதைகளைப் படைப்பதாகும். 'தீபடா மல்லி', 'பாலே' (வாழை மரம்), 'கனகா', 'பராக்கி' ஆகியவை, அவர் படைத்துள்ள வெற்றிகரமான புராணக் கதைகளில் சிலவாகும். இந்தக் கவிதைகள் அனைத்திலும் பொதுவாகக் காணப்படும் கூறு

யாதெனில், அவை அனைத்துமே 'பக்தி' எனும் பாடுபொருளைச் சுற்றியே எழுப்பப்பட்டவையாகும். 'பக்தி' என்னுங் கருத்து பற்றித் தத்துவ அறிஞர்கள் விரிவாக விளக்கவுரை அளித்துள்ளனர். இந்த உணர்ச்சியை வெளிப்படுத்துகின்ற கவிதைகள், பல உள்ளன; ஆனால் இக் கருத்தும் உணர்ச்சியும் ஒரு தோற்றப்படிமமாக உரு மேற்கொள்வதென்பது, மிகமிக அரியதாகும். நுட்பமாகச் சொல்வதாயின், இதுதான் பேண்ட்ரேவின் பக்திப் புராணங்களின் சாதனையாகும்.

பேண்ட்ரேவைப் பொறுத்தஅளவில், கவிதைப் படைப்பு என்பது ஒருவகை யோக வடிவமாகவே இருந்தது. கவிதை உத்திகளை அவர் வருணிப்பதுங்கூட, யோகத் துறைச் சொற்கள் பொதிந்தனவாகவே இருக்கின்றது. இவ்வாறு 'மோடா' (வேகம்), 'மிஞ்சு' (மின்னல்), 'எலாகிட்டே' போன்ற கவிதைகள், 'தியான ஜனிதா' கவிதைகளென்று அல்லது தியானத்திலிருந்து பிறந்த கவிதைகளென்று வருணிக்கப்படுகின்றன; 'இதோ ஜீவா' (இதுதான் வாழ்க்கை) போன்ற கவிதைகள், 'நாதனு சந்தனா' என்று, அதாவது, மூலாதாரமான ஒலியை எய்தப்பெறுதல் என்று வருணிக்கப்படுகின்றது. அத்தகைய கவிதைகளில் இடம்பெறுகின்ற செயற்பாடு, ஒருவகை 'சாதனா' வாகும். இந்த 'சாதனா' வெற்றிக்குரியதாகிறபோது கவிதையானது ஒரு புதிய வடிவத்தை மேற்கொள்கின்றது. சரியான பொருளில் பார்த்தால், இவைதாம் அகக்காட்சிகள். தன் கவிதைகளில் பலவற்றை அகக்காட்சிகள் என்று வழங்கியதன்மூலம், எவ்வாறு இந்தக் கவிதைகளை அணுகிப்பார்க்க வேண்டும் என்பதையும் பேண்ட்ரே குறிப்பாக உணர்த்தியுள்ளார். 'அரலு மரலு'வில் உள்ள 'விசுவரூப தரிசனா', 'கனாசு', 'சஹஸ்ரதந்திரிநிஸ்வனதந்தே', 'நாக்கு தந்தி', 'சிசுமாரன லாலி' ஆகிய சில மிக நுண்ணயக் கவிதைகள், இந்த வகையினைச் சேர்ந்தவையாகும்

'விசுவரூப தரிசனா' என்பது, காட்சிக்கே உள்ள சிக்கலான தன்மையைப் பற்றிக் கூறுவதாகும். இக் கவிதை எழுந்த தறுவாயினைப் பற்றிய ஒரு சுருக்கமான குறிப்பில், பேண்ட்ரே பின்வருமாறு கூறியுள்ளார்: "அர்ச்சுனன், விசுவரூப தரிசனத்திற்காக வழிபடுகின்றான்; ஆனால் அதன் ஒரு பகுதியாக, அபிமன்யு கொலையுண்ட காட்சி அவனுக்குக் காட்டப்படும்போது, அவனால் அதற்குமேலும் அதைத் தாங்கிக்கொண்டு நிற்க முடியவில்லை; 'சிரத்தா' போதுமென்றே அவனுக்குத்

தோன்றுகிறது. மனித மனம் மாண்டாலொழிய, எந்த உண்மைக்காட்சியினால் மட்டுமே மெய்ம்மையைப் பற்றிக்கொள்ள முடியுமோ அந்த உண்மைக் காட்சியினை மனிதன் ஒருபோதும் எய்தமாட்டான்". இக் கவிதை எழுப்புகின்ற சிக்கல் என்னவெனில், அப்படியே அவை நமக்கு வழங்கப்படுகின்றன என்றே வைத்துக்கொண்டாலும், எந்த அளவிற்கு நம்மால் அம் மெய்ம்மைக் காட்சிகளைக் காணவோ பெறவோ இயலும் என்பதுதான். இதே போன்ற ஒரு சிக்கலைச் சந்தித்தபோது, எலியட், "மனித குலத்தால் மெய்ம்மையை அப்படியே ஏற்றுத் தாங்கிக்கொள்ள இயலாது" என்கின்ற முடிவிற்கு வந்தார்.

'நிருத்திய யக்ஞா' என்பதோ, அகக்காட்சித் தொகுதியில் பேண்ட்ரேவின் சாதனைக்கு, நான் எடுத்துக்காட்டும் இறுதி எடுத்துக்காட்டாகும். இந்தக் கவிதையின் தொடக்கப் பகுதிகளை மட்டுமே நான் மொழிபெயர்த்துத் தந்துள்ளேன்:

நிருத்திய யக்ஞா (நடன வேள்வி)

குன்றின் உச்சியிலிருந்து, மயில் தன் கொண்டையை
உயர்த்தி, இவ்வாறு அழைக்கின்றது:

"மேகங்கள் இங்கே உள்ளன. அவை நமக்கு
மின்னலை, இடியை, மழையைக்
கொண்டுவருகின்றன.
உலகம் புலம்பிக்கொண்டிருக்க, தாண்டவத்தை
வாசிகத்துடனும் சிரிப்புடனும் கலந்தே,
மயிலானது, தியானத்தில் மூழ்கித்
தன்னந்தனியாக ஆடிக்கொண்டிருக்கின்றது.

'எல்லா திக்குகளிலும் இருள் சூழ்ந்திருக்கிறதே, 'ஓ,
சிகண்டி! 'ஓ, திரிதண்டி!'
உங்களோடு உங்கள் தோழியான சாமுண்டி! இதுதான்
உலகத்தின் முடிவோ?'
ஊழிவெள்ளமோ? நிலைபேற்றுக் காலத்தில்
விடுதலையோ?
'தக்கா தை, தை திக்கி தக்க தா' - இவ்வாறு
மழையின் ஓசைநயம் கேட்கிறதே!

மலைகளிலும் பள்ளத்தாக்குகளிலும் ஆறு
நடனமாடுகிறதே! அதன் ஓசைநயமும் அதுவே!
கட்டியங்கூறப்பட்ட அறுவடையானது, வளரும்
பயிருக்கேற்ப நடனமாடுகிறது.
உயிர்க்குல மனைத்திற்கும், பருவங்களுக்கு
அரசனானவன் அளித்திட்ட பரிசில் இது.
ஓ, குமரா! காலந்தாழ்த்தாதே! வா, வந்து
அறுவடையை நிறை அறுவடையாக்கு!
ஓ, நண்பா! ஓ, மகிழ்ச்சியான தோழனே! ஆயிரம்
மயில்கள், இங்கே கார்த்திகை
மண்ணின் கூதிர்ப்பருவ ஒளிர்வுடன் ஒளிவிடுகின்றன,
காண்!

பேண்ட்ரேவின் கவிதைகளில், மயிலானது எப்போதுமே மகிழ்ச்சியின் குறியீடாகவே உள்ளது. மயிலின் நடனம், ஒரு வேள்வி; ஏனெனில், அது குறியீடாகக் காட்டுகின்ற மழையானது, உயிர்வாழ் இனம் அனைத்திற்குமே மகிழ்ச்சிக்கான மூலாதாரமாகும் மயிலின் அழைப்பு, மழைக்காகவும் அதேபோது குமரன் அல்லது தீமையை அழிப்பவனாகிய சண்முகனுக்காகவுஞ் சேர்த்துத்தான். இக் கவிதையில், கருதியே, சாங்கியக் குறியீடொன்றும் புகுத்தப்பட்டுள்ளது. ஆண்மயில் (மயிற்சேவல்), 'புருஷா' ஆகும். பெண்மயில் (மயிற்பேடை), 'பிரகிருதி' ஆகும். எனினும், இங்கே பாத்திரங்கள் தலைகீழாக மாற்றியமைக்கப்பட்டுள்ளன. நடனமாடுகிறவர் புருஷா; பிரகிருதியோ, சாக்சியாகும். மயில்-மழை தொடர்பு, மற்றொரு நிலையில் பார்த்தாலும் மண்ணுக்கும் விண்ணுக்கும் இடையே உள்ள தொடர்பாகும். கவிஞர் தன்னை மயிலோடு அடையாளங்காட்டிக்கொள்கின்ற (அவர்தான், மயிலுக்கான சொற்களைக் காண்கின்றார்) 'நிருத்திய யக்ஞ'மானது, 'காவிய யக்ஞ'மாகவுமுள்ளது. இக் கண்ணோட்டத்திலிருந்து பார்த்தால், கவிஞர் மயிலாகவும் அவருடைய கவிதை, மயிலின் நடனமாகவும் உள்ளனர். அவர்கள் இருவரும் தங்கள் அனுபவத்திலும் மகிழ்ச்சியை வெளிப்படுத்துவதிலும் ஒப்பானவர்களாகவே உள்ளனர்.

'நாக்கு தந்தி' (நான்கு நரம்புகள்) என்னுங் கவிதையே, ஒருவேளை, பேண்ட்ரேவின் கவிதைகளில் 'சுருதி காவியத்'திற்கான மிகச்சிறந்த எடுத்துக்காட்டாக அமையும் போலும்! அது, மிகவும்

கடினமான ஒரு கவிதையே! அதைப் புரிந்துகொள்வதற்கு மிகுந்த துணை தேவை. ஆனால் நல்ல வேளையாக, கவிஞரிடமிருந்தே சில உதவிகள் நமக்குக் கிடைக்கின்றன. வானொலி நேர்காணல் ஒன்றில் இக் கவிதையைப் பற்றிக் கருத்துத்தெரிவிக்கையில், பேண்ட்ரே பின்வருமாறு கூறினார்: "மனிதனின் தனி அடையாளத்தன்மை, நான்கு வகையானது: 'நானு', 'தானு', 'நீனு', 'ஆனு' என்பவையே அவை. 'னு' என்பது, உணர்ச்சிவயப்படு நிலையாகும் நோ, நோவு, நோம்பி ஆகியவை, உணர்ச்சிவயப்படும் நிலைகளின் தனித்தன்மை வாய்ந்த வடிவங்களாகும்; வேதனையாக மாறும்போது, விளைபவையாகும். நான் என்னையே பார்த்துக்கொள்ள முடியாது; ஆம், என் முகத்தையே கூட! இருந்தும் அதை நான் நேசிக்கின்றேன். இதுதான் 'நானு' (அதாவது, 'நான்' எனப்படுவது). நீ என்னை, நான் எவ்வாறு இருக்கிறேன் என்பதைக் காணமுடியும்; ஆனால் என் உணர்ச்சிவயப்படு நிலையில், நீ பங்கெடுத்துக் கொள்ளமுடியாது. இதுதான் 'நீனு' (அதாவது 'நீ') எனப்படுவது. 'தானு' என்பதோ, ஏற்றுக்கொள்ளப்படும் உயிராகும்; அதாவது 'தத்தர்'; 'ஆனு' என்பதோ, ஏற்றுக்கொள்கின்ற அதாவது, சரணாகதி மூலமாகத் தன்னைத் தானே கண்டறிந்துகொள்கின்ற ஒன்றாகும். 'சுவத்மயதனா விச்ராந்தம தாம் வந்தே பிரதியம் சுபம்' - இந்த நான்கு நரம்புகளும் நன்றாக மீட்டப்படும்பொழுது, சிறப்பியல்புகள் அனைத்தும் கொண்ட பிற இசையினை எழுப்பிட முடியும். நம் உதவிக்கு வருகின்ற மற்றோர் ஆதாரம் என்னவெனில், இக் கவிதையின் கட்டமைப்புப் பற்றிக் கவிஞர் கூறியுள்ள பின்வரும் கருத்தாகும்: " 'நாக்கு தந்தி'யின் நான்கு பகுதிகள், ஒரு பாவத்தின் நான்கு கூறுகளாகும். முதலாவதில், ஒலிகள் மேலோங்கி நிற்கின்றன; இரண்டாவதில், தோற்றப்-படிமங்களின் வரிசைத்தொடர் ஒன்று இருக்கின்றது; மூன்றாவது, வினா-விடை வடிவத்தில் உள்ளது. இறுதியோ, ஏறக்குறைய முதலாவது பற்றிய வெளிப்படையான கருத்துரையாகும். இவைதாம், அந்த நான்கு நரம்புகள்".

இவ்வாறு, 'நாக்கு தந்தி'யிலேயே, பீஜாக்ஷர மந்திரமும், ஒரு புனைவியற் கவிதையும், நாடக அமைப்பும், ஒரு கூற்று வாசகமும் - ஆகிய இவையனைத்தும் ஒன்றுசேர்ந்து மேலும் வலுவூட்டிய ஓர் ஒற்றை அகக்காட்சி அடங்கியுள்ளது. இவ்வளவு உதவி அமைந்திருந்துங்கூட, இக் கவிதையின் முழுமையான

தனிச்சிறப்பை (உட்பொருளை)ப் புரிந்துகொள்வதென்பது, எளிதானதாக இல்லை; ஏனெனில், அதன் புதிய கட்டமைப்பும் புதிய வெளிப்பாட்டு முறையும்தான். இக் கவிதையைப் பற்றிய உண்மையை உணர்வதற்காக, அதன் முதலாவது பகுதியை மொழிபெயர்த்துக் கீழே தருகிறேன்:

'அவ்' மற்றும் 'இவ்'வின்
'நாவ்'வுடனும் 'நீவ்'வுடனும்
'ஆனு' மற்றும் 'தானு'வின்
இசை சேர்க்கப்படுகிறது.

'நானு' மற்றும் 'நீனு'வின்
எனக்கும் உனக்குமான
இந்தச் சண்டைதான் என்ன?
எனக்குத் தெரியவில்லை.

நான்கு நரம்புக் கருவியின்
நான்கு பாதங்களின்
நான்கு ஒலிகள்
ஒன்றாகக் கலந்துவிடுகின்றன.

எது நலம்பயப்பது?
எழுப்பப்பட்டதா?
எழுப்பப் படாததா?
இணக்கமென்பது, எல்லா வரம்புகளையும்
கடந்துநிற்கின்றது.

தனக்குத் தானே ஆதாரமாய் அமைந்து,
செய்கின்ற தியானம் ஒன்று மட்டுமே,
சாகித்தாஸ்தானா ஆகும்;
சாகித்தியத்தின் ரகசியம் அதுவே!

'நாக்கு தந்தி'யிலாகட்டும், அல்லது அதுபோன்ற பிற படைப்புகளிலாகட்டும், கவிதையை மந்திரமாக்குவதென்கின்ற குறிக்கோளை பேண்ட்ரே எய்தினாரா என்பது, விவாதத்திற்குரியதே; ஆனால் இதுகுறித்து அவர் தீவிரமாக முயற்சிசெய்தார் என்கின்ற செய்தி, இசைப்பாடல் வடிவங்களில் ஒருபுது வழியை அவர் உண்டாக்கிக்காட்டியபோது முன்னொரு தறுவாயில் தாங்கள் அதை ஏற்றுக்கொண்டது போன்று, பிற கவிஞர்கள்

இந்த நோக்கில் அவருடைய வழிகாட்டுந் தலைமையை ஏற்றுக்கொள்வார்கள் என்பதற்கான அறிகுறிகள் எவையும் தற்போது இல்லையென்றாலுங்கூட, கன்னடத்தில் எதிர்காலக் கவிதைக்கான குறியீட்டு முக்கியத்துவத்தைப் பெற்றிருக்கத்தான் செய்கின்றது. கன்னடக் கவிஞர்களில் புதிய தலைமுறையினரோ, சமூக அநீதி மற்றும் சமூகச் சிக்கல்களை எதிர்த்துக் கிளர்ச்சி எழுப்புவதில்தான் மிகுந்த நாட்டமுடையவர்களாக உள்ளனர்.

'நாக்கு தந்தி'யில் 'பாரத வாக்கியம்' எனும் இடத்தைப் பிடித்துக்கொண்டிருக்கின்ற 'சிசுமாரன லாலி'க்கு மிகப் பெருமளவிற்கு பேண்ட்ரே முக்கியத்துவம் தந்தார். தம் ஞானபீடப் பேச்சின்போது இக் கவிதையைக் குறித்தே அவர் விரிவாகக் கருத்துரைத்துள்ளார். பேண்ட்ரேவைப் பொறுத்த-அளவில், சிசுமாரன் என்பது புதிய மனிதனுக்கும், கவிஞர் தாம் முழுமையாக நம்பிக்கை வைத்திருந்த ஸ்ரீ அரவிந்தரின் தீர்க்கதரிசனக் கருத்தான புதிய படைப்புக்குமான ஒரு குறியீடாகும்.

தம் கவிதை வாழ்க்கையின் தொடக்கத்திலேயே, எழுத்தாளரொருவரின் தத்துவத்தையும் நம்பிக்கைகளையும் கலை என்கின்ற வடிவத்தில் வெளிப்படுத்த முடியுமா என்கின்ற வினாவை எழுப்பி, அதற்கு பேண்ட்ரே விடையும் இறுத்தார்: "இதுவரை இது செய்யப்படவில்லை; ஆனால் அது இயலாததுமன்று". தத்துவ வேட்கை என்பது, பேண்ட்ரேவின் இலக்கியச் செயற்பாட்டில் ஒரு முக்கியமான கூறாகும்; அதுதான், 'உய்யாலே'விலிருந்து 'காவிய வைக்காரி' வரையிலும் பல கவிதைகளில் முதன்மையான பாடுபொருளாக அமைந்துள்ளது. கன்னட மரபில், சர்வக்ஞர், நிஜகுண சிவயோகி, ஷரீப் ஷாகேப் போன்ற தத்துவக் கவிஞர்கள் நடைபோட்ட பாதையும், பேண்ட்ரேவுக்கு அருமையானதாகவே இருந்தது. பேண்ட்ரேவின் தத்துவக் கவிதையை முழுமையாக ஆராயும் முயற்சியை மேற்கொள்வதற்கு, இந் நூலிலுள்ள இடம் என்னை அனுமதிக்கவில்லை. அதனால், அவருடைய முக்கியமான தத்துவக் கவிதைகளில் இரண்டை, அதாவது, 'சதுரோக்தி' (1978), அவர் மறைவிற்குப்பின்னர் 1983இல் வெளியிடப்பட்ட 'பாலாப்தே' ஆகியவற்றைப் பற்றி மட்டும் ஆராய்வதோடு, நிறைவுகொள்ள வேண்டியவனாக இருக்கிறேன்.

1978இல் வெளியிடப்பட்டிருப்பினும், 'சதுரோக்தி'யில் உள்ள கவிதைகள், 'நாக்கு தந்தி' வெளியிடப்பட்ட 1964ஆம் ஆண்டு வாக்கில் எழுதப்பட்டவையே. 'சதுரோக்தி' பற்றிய ஒரு கருத்துரையில், பேண்ட்ரே பின்வருமாறு கூறியுள்ளார்: "அந்தச் சமயத்தில் என் கவிதைகள் இரண்டு நீரோட்டங்களாகப் பாய்ந்தன என்று தோன்றுகிறது. 'சதுரோக்தி'யில் என் கவிதைப் புலனுணர்வை இன்னும் ஒரு வழியில் கூர்மைப்படுத்துகின்ற பணியைச் செய்திருத்தல் வேண்டும்." அவருடைய இந்தக் கூற்று, முற்றிலும் ஞாயமானதே; ஏனெனில், இந்தக் கவிதைகள், நடையிலும் கட்டமைப்பிலும் சொல்வளத்திலும் ஒரு புதிய போக்கினை மேற்கொண்டன. டாக்டர் வாமன் பேண்ட்ரே சரியாகச் சுட்டிக்காட்டியுள்ளவாறு, ராமதாசரின் 'தாச போதம்', கனகதாசரின் 'முண்டிகேஸ்' (விடு கவிதை), வசனகாரர்களின் பேடாகுஸ் ஆகியவற்றின் உணர்வுங்கூட 'சதுரோக்தி'யில் வெளியிடப்பட்டுள்ளன.

'சது-ரோக்தி' என்னுஞ் சொல்லுக்கு, இரு வழிகளில் பொருள்கொள்ளலாம். அது 'சுபாஷிதா' என்றும் பொருள்படும்; அல்லது 'சதுரத்'தின் சொற்கள், அதாவது நாலாவது என்றும் பொருள்படும். தான் இந்தக் கவிதைகளை எழுதியபோது, 'பரவாணி'யை ஏற்றுக்கொள்ள அவர் அணியமாக இருந்ததாக பேண்ட்ரே கூறியுள்ள கூற்றானது, இரண்டாவது பொருள்-கோளுக்கு ஆதரவாக அமைகின்றது.

'சதுரோக்தி'யின் சந்த வடிவம், தசபடி, அதாவது, பதின்சீர்க் கவிதை என வருணிக்கப்பட்டுள்ளது. ஒவ்வொரு கவிதையிலும் ஒரு மையப் பாடுபொருளால் இணைக்கப்பட்ட, முறையே ஒன்று, இரண்டு, மூன்று மற்றும் நான்கு அடிகளைக் கொண்ட நான்கு கவிதைப் பகுதிகள் அடங்கியுள்ளன. 'பாலபோதே'விலிருந்து எடுக்கப்பட்ட பின்வரும் கவிதை, தசபடியின் குறியீட்டு முக்கியத்துவத்தை விளக்க உதவுகின்றது.

பத்து அவதாரங்கள்
நான்கு பெரியவர்கள்
நான்குவகை குணஇயல்பு
இதுதான் அழகு.

மற்ற அனைத்துப் புதிர்க் கவிதைகளையும் போன்றே, 'சதுரோக்தி'யும் உணர்வாற்றல் (புரிந்துகொள்ளும் சக்தி) பற்றிய சிக்கல்களைப் புதிர்களாகப் போடுகின்றது சில கவிதைகளில், தனித்தனி கவிதைப் பகுதிகளின் பொருள் குறித்து நம்மால் நெருங்கி அறியமுடிகின்றது; ஆனால் அவற்றிற்கிடையேயுள்ள தொடர்புகள்தாம் என்னவென்று தெளிவாக விளங்கவில்லை. நல்லவேளையாக, புரிந்துகொள்வதில் ஏமாற்றத்தை ஏற்படுத்தாத 'கேண்மை' போன்ற கவிதைகளையும் நாம் காண்கின்றோம்:

கிளிகளின் நெற்றிகளில் நட்பின் ரேகைகள்.

வெவ்வேறு காடுகள், வெவ்வேறு வீடுகள்,
வெவ்வேறு வகைகள், வெவ்வேறு ஒலிகள்.

அவை இரவுகளைக் காணும்போது,
அவை ஒன்றாக நெருங்கிவந்து,
நட்பு கொண்டாடுகின்றன.

அவை திடுமெனப் பறக்கத் தொடங்குகின்றன;
திடுமென அவை கீழே இறங்குகின்றன,
எங்கே முடியுமோ அங்கே தங்கள் நாள்களைக்
கழிக்கின்றன;
அத்தகைய மக்களை எப்போதேனும் நான்
காண்பேனா?

பேண்ட்ரேவுக்கு, கிளியானது எப்போதுமே நட்பின் சின்னமாக இருந்துவந்துள்ளது. கிளிகளின் சுதந்திரமான நடமாட்டம், அவை ஒன்றாகக் கூடி வாழ்வது, அவற்றின் ஆற்றல்-ஆகியவை, கவிஞரின் வியப்பைத் தூண்டிவிடுகின்றன. இக் கவிதையின் இறுதி அடியில், நம் கவனமானது, கிளிகளிடம் கவிஞர் எந்த குணங்களைக் கண்டாரோ, அந்த குணங்களைப் பெற்றிராத மனித உலகத்திற்குத் திசைமாற்றப்படுகின்றது.

'சதுரோக்தி' கவிதைகளில், 'பாலபோதே'வின் இசைவுப் பொருத்தமும் விரிபொருளை அகப்படுத்துந் தன்மையும் இல்லை. 'பாலபோதே'வுக்கோ, முந்தைய கவிதைகள் ஒருவகை ஆயத்தமாக இருந்திருப்பனவாகத் தோன்றுகிறது. வெகு சில பாடு-பொருள்களே, அதாவது, பேச்சு, மோனம், ஒப்படைப்பு, சரணடைவு, பக்தி மற்றும் விழிப்புணர்வுப் பண்பு- ஆகியவையே இரண்டுக்கும் பொதுவானவையாக உள்ளன.

'பாலபோதே' என்னுந் தலைப்புக்கு இரண்டு பொருள்கள் உண்டு ஒருவகைப் பொருளில், அது போதனை, அதாவது, பத்தாவது கவிதையில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள அவரது மகனான பாலனுக்கான கல்வி போதனை. (இக் கவிதைகளுக்கு வரிசையாக எண்கள் தரப்பட்டுள்ளன; சொற்களாலான தலைப்புகள் இவற்றிற்கு இல்லை).

பாலா, நான் சொல்வதைக் கவனி:
குருவைத் தேடு;
உன் இதயத்தின் உள்ளே,
அவருடைய விருப்பங்களுக்கு இணங்கி நட.
எங்கே இருட்டு இருக்கின்றதோ,
அங்கேதான் ஒளியின் களஞ்சியமும் இருக்கின்றது.
நட்பின் பிணைப்பு ஒன்றுதான்,
உண்மையான பிணைப்பு.
நம்முடையதென்று நாம் உரிமை கொண்டாடுபவற்றைத்
துய்ப்பது மட்டும் போதாது;
எவ்வாறு கொடுப்பது, எவ்வாறு பெறுவது என்பதை
எவன் அறிந்திருக்கின்றானோ, அவனே உண்மையான வீரன்.

மற்றொரு வகைப் பொருளிலோ, ('பாலபோதே' என்பது இந்தப் பொருளையும் பெற்றிருப்பதால்) அது பேண்ட்ரேவின் சிந்தனையின் அரிச்சுவடியாகும் இந்த இரண்டு வகைப் பொருள்களையுமே கவிஞர் கருதியுள்ளார். இந்தக் கவிதை வரிசையைப் பற்றி நமக்கு முதலாவதாகத் தோன்றுவனவற்றில் ஒன்று என்னவெனில், கவிதை நடையில் காணப்படுகின்ற மாற்றந்தான். பேண்ட்ரேவின் தொடக்கக்காலக் கவிதைகளின் முத்திரைக் குறி-அதாவது, கற்பனைகள் இறக்கைகட்டிப் பறப்பதும் சொற்களுடன் விளையாடுவதும் ஆன முத்திரைக் குறியானது, இப்போது பெரும்பாலும் அறவே காணப்படவில்லை; அதற்குப் பதிலாக, ஒரு புதிய தியான நடையும் புதிய யாப்பு வகையும் செயற்படுவதைக் காண்கின்றோம்.

'பாலபோதே'வில் எழுபது கவிதைகள் அடங்கியுள்ளன. இந்தக் கவிதைகளில் உள்ளடங்கியுள்ள பாடுபொருள்களோ, 'தானே வெளிப்படுத்துகை' என்பதிலிருந்து 'தெய்வத்தைக் கண்டறிதல்' என்பது வரையிலும் விரிந்து நிற்கின்றன ஒவ்வொரு

கவிதையுமே, தன்னிறைவுடையதாகவுள்ளது; ஆனால் அதேபோது பாடுபொருள், அணிநயம், சொல்லாட்சி போன்ற கூட்டு உபாயங்களின் மூலமாக, பிறவற்றுடன் அது தொடர்புகளையும் பெற்றிருக்கின்றது. பொதுப் பாடுபொருள்களை அடிப்படையாக வைத்து, கவிதைகளின் தொகுதிகளை இனங்காண்பதென்பது, இயலக்கூடியதே ஆகும். 'பாலபோதே'வில் எண்கள், மிக முக்கியமான பங்கினை ஆற்றுகின்றன. எண்ணைச் சுற்றியே எழுப்பப்பட்ட முழுக் கவிதைகளும் உள்ளன. பேண்ட்ரே, எண்களை நம்பிச் சார்ந்திருந்ததற்குக் காரணம், ஒருவேளை, மொழிக்கு உள்ள வரம்புகளையும் இருமுக உணர்ச்சிப் போக்குகளையும் பற்றி அவர் உணர்ந்ததன் விளைவாக இருக்கக்கூடும். மொழியானது மெய்ம்மைக்குப் பதிலானதாக அமைய முடியாது என்பதை அவர் அறிந்திருந்தார்.

'பாலபோதே', ஒரு தத்துவக் கவிதையாகும், எனவே, சிந்தனையும் நம்பிக்கையும்தாம், இயல்பாகவே அதன் மைய நாட்டங்களாக உள்ளன ஆனால் எந்த வகையிலும், முழுமையாகவே வெறுங்கூற்று அடங்கிய ஒரு கவிதை அன்று. தோற்றப்படிமமும், இக் கவிதையில் கருத்து எவ்வளவு முக்கியமானதாகவுள்ளதோ அவ்வளவு முக்கியமானதாகவுள்ளது. இக் கவிதையின் கற்பனை உலகம், பெரியது; அதில் குறிப்பிடத்தக்க சடப்பொருள்கள், கலைகள், இயற்கை, விலங்குகள், பறவைகள், அண்டவெளியில் உள்ள விண்மீன்களையும் கோள்களையும் போன்றவை - ஆகியவையும் உள்ளடங்கும்.

'பாலபோதே', ஒரு முறையான ஆய்வுக் கவிதையாக விளங்கவேண்டுமென்று கருதி, இயற்றப்பட்டதன்று; ஆனால் இசைவுப்பொருத்தம் இல்லாமலுமில்லை. பேச்சிற்குள்ள வரம்பினைக் கூறித் தொடங்குகின்ற அது, உலகியல் வாழ்க்கையின் தன்மை, மனிதனுக்கும் கடவுளுக்கு மிடையேயுள்ள தொடர்பு, பக்தியின் வடிவங்கள், குருவின் பங்குபணி, ஐம்பூதங்களாலான படைப்பின் தன்மை ஆகியவற்றைப் பற்றி ஆராய்ந்து கொண்டே செல்கின்றது. இந்தப் பொருத்தமான சிந்தனைக்கு, தன்னைத் தானே வெளிப்படுத்திக்கொள்ளும் பின்வரும் கணப்பொழுது-களால் அவ்வப்போது தடங்கல் ஏற்படுகின்றது:

கண்ணாடியில் உங்கள் முகத்தை உங்களால்
பார்த்துக்கொள்ள முடியவில்லையா?

தவறு என்ன?
உங்கள் பார்வையை நீங்கள் இழந்துவிட்டீர்களா?
அல்லது, கண்ணாடிதான் முழுவதும் தூசு படிந்ததாக
உள்ளதா?

இருட்டிலே உங்களுக்குக்
காது கேட்கவில்லை என்று என் நீங்கள்
சொல்கின்றீர்கள்?
விழிப்பான நிலையில் உள்ளபோது,
ஒளி தேவைதானா?

ஒருகாலத்தில் இருந்த அழகு,
இன்று அங்கே இல்லை;
வாயினை இனிக்கவைக்கின்றனவே சொற்கள்,
அவையே இனிப்புத் தன்மையானவாகிவிடுவதில்லை!

நானான்கு (Four Quartets) எனுங் கவிதையில், எலியட், ஒரு சந்தர்ப்பத்தில், "கவிதை அவ்வளவு பொருட்டானதன்று" என்று கூறியதுபோன்று, இடைக்காட்சிகளில் ஒன்றில், பேண்ட்ரே, கவிதையைத் தொழில்முறையாகச் செய்வதையே கூடத் தேவைதானா என்று வினாஎழுப்பிக் கேட்கின்றார்:

ஓசை நயத்திற்குப் பின் ஓசைநயம் என்று, வளைத்து
மடக்கிப்
புதிதாக எதையேனும் நீ செய்திருக்கின்றாயா?
அமர்ந்து,
அல்லும் பகலும் தியானஞ் செய்.
இருட்டே, ஒளியன்று.
ஒளிமட்டுமே, பகற்பொழுதாகிவிடாது,
விழித்திருக்கும் நிலையானது,
உறக்கத்தை அறியாது.
விண்மீன்களுக்குக்
கண்கள்-கண்ணின் மணிகள்-கண் இமைகள்
தேவையில்லை.,

தவறா? குறையா? பிழையா?
இல்லை. எல்லாமே சரியாகத்தான் உள்ளன.

அனைத்து வகைப்பட்ட நூற்றுக்கணக்கான கவிதைகளிலும் தன்னைத்தானே ஏற்கெனவே வெளிப்படுத்திக்கொண்டுள்ள

சிந்தனையானது, அதுவே புதியதன்று; ஆனால் அது, இங்கே தெளிவான, சத்துள்ள, ஐயப்பாடற்ற வெளிப்பாட்டைக் காண்கின்றது.

'பாலபோதே'வில் உள்ள இறுதிக் கவிதைத் தொகுதியின் மொழியானது, எண்களாகும். வழக்கமான மொழியானது இரண்டாம் நிலை பாகத்திற்குக் கீழே தள்ளப்பட்டுவிடுகின்றது. எண்களை பேண்ட்ரே சார்ந்திருந்தார் என்பது, முற்றிலுமாக ஒரு புதிய முன்னேற்றமும் அன்று. 1933லிலேயே 'மூர்த்தி' எனும் நூலுக்கு அளிக்கப்பட்ட முன்னுரைக் குறிப்பில் அவர் பின்வருமாறு கூறியுள்ளார்: "நாம் உயிருடன் இருக்கின்றோமே அதன் உண்மை என்ன என்கின்ற கேள்வி எதிர்ப்படும்போது, இரகசியத்தைச் சொற்களில் பிடித்துவைத்து, எண்களைக் கொண்டு அதை அளவிட வேண்டும் என்கின்ற விழைவு வலுப்பெறுகிறது". கன்னடக் கவிதை மரபு முழுவதுமே, எண்களை அடிப்படையாகக் கொண்டே அமைந்ததுதான் என்று அவர் நம்பினார். "கன்னடக் கவிதையானது, அது சமண மரபினதாயினும், வீர சைவ மரபினதாயினும், அல்லது வேத மரபினதாயினும், எண்கள் என்கின்ற தேற்றத்தின் மீதுதான் உறுதியாகத் தன்னைத் தானே நிலைநிறுத்திக்கொண்டுள்ளது". தன் கவிதை வாழ்க்கையின் இறுதிக் காலத்தில், மெய்ம்மையை, தான் விளக்குவதற்குச் சொற்களைவிட எண்களையே பேண்ட்ரே நம்பியிருந்ததாகத் தெரிகின்றது. பேண்ட்ரேவுக்கு 'ரிக்'வேதத்தின் 'நிவித்' மந்திரங்கள்தாம் பேரார்வத்திற்கு ஆதாரமாக இருந்துள்ளன என்றும், ஏனெனில் சாங்கிய சூத்திரங்கள்தாம் மந்திரங்கள் என்று அவர் நம்பினார் என்றும் டாக்டர் வாமன் பேண்ட்ரே எங்களிடம் கூறியுள்ளார். அவர் மந்திரங்களுக்குப் பொருள்விளக்கம் அளிப்பதற்காக 'கட்டப்பயாடி குறிகள்' முறையைப் பயன்படுத்தியதோடு, எண்களைப் பற்றித் தன் சொந்தத் தேற்றம் ஒன்றையும் அவர் உருவாக்கினார். "நான் எண்களில் மழலைச் சொல்லாடுகின்றேன்; ஏனெனில் எண்கள் தாமாகவே வருகின்றன" என்று அவர் கூறினார். அவருடைய ஞானபீடப் பரிசுப் பேச்சிலிருந்து எடுத்துத்தரப்பட்டுள்ள பின்வரும் கூற்று, எவ்வாறு மைய எண்கள் அவருடைய அகக்காட்சியில் இருந்துள்ளன என்பதைக் காட்டுகின்றது: " 'பங்க்தம் சர்வம்', அதாவது, நான்குவகைத் தன்மையானது, ஐந்தாவது வகையாக மடிப்பவிழ வேண்டும் என்பதுதான்,

யுகங்களின் விழைவாகும், 'ரிக்' வேதத்திலுள்ள இறுதி சுக்தத்தின் (மண்டலம் 10; சுக்தம் 191) நுதற்பொருளே, அதுதான் நான் வேடிக்கைக்காக எண்களுடன் விளையாடவில்லை; ஆனால் விஞ்ஞானம், சஞ்ஞானத்துடன் தொடர்புகொள்ளும்போது, அபிஞானம், பிரத்யாபிஞானத்தைச் சந்திக்கும்போது, ஒரு பெரிய மெய்காணல் கைவரப்பெறுகிறது. இதுதான், நிலைபேறுடைய யக்ஞபுருஷாவுக்காக, சதுரம், வட்டம், அரைவட்டம், முக்கோணம் ஆகியவற்றைப் பற்றிக் கூறுகின்ற சுல்பசூத்திரத்தின் சுவிசேஷ ஞானம் ஆகும்".

எண்கள் ஒரு முக்கியமான பங்கினை ஆற்றுகின்ற, ஏராளமான கவிதைகளை ஆராய்வதென்பது, கவர்ச்சியான- தாகவே இருக்கும்; ஆனால் இது ஓர் இலக்கியத் திறனாய்வாளனுக்குள்ள ஆற்றல் வளங்களுக்கு அப்பாற்- பட்டதாகும்; அதற்கு, வேதங்களிலும் மேற்கத்திய மற்றும் இந்திய எண் கணித அறிவியலிலும் துறைபோய ஒரு வல்லுநர் தேவை. இந்த அருமுயற்சியில் ஈடுபடுவோர் எவரேனும் அமையின், அவர் எதிர்பார்ப்பதற்கு உரிய நிலையில் உள்ளது என்ன என்பதற்கு எடுத்துக்காட்டாக, ஒன்றே இங்கே மேற்கோளாகக் காட்டுகின்றேன்:

π (பை)

அது ஏன் எல்லாவற்றையுங் கடந்ததாக உள்ளது என்று,
π *(பை)யைக் கேட்காதே.*
'i' *என்பதைக் கேள்வி கேட்காதே.*
அதேபோல், ஏன் அது சதுரமாக உள்ளதென்றும்
மறிநிலை எண் (minus)
வகையினதாக உள்ளதென்றும் கேட்காதே.
'e' *என்பதோ, அறிவுக்குப் பொருந்தாதது.*
ஏன், காரணம்.
கற்பனையிலும் சரி, மெய்ந்நிலை எண்-புனைவியல்
எண் ஆகியவற்றின்
கூட்டுத்தொகையிலும் சரி (Complex number)
இந் நிகழ்வுகள் அனைத்திலுமே,
உண்மை என்பதே அடிப்படையாக உள்ளது.

*உருண்டோடுகின்ற ஆண்டுகளின் சுழற்சியில்
ஒருவர், 'ஆமாம்', 'இல்லை' என்கிற பாடலைக்
கேட்கின்றார்.
இது, நமக்குப் பெருத்த ஏமாற்றமே.
வாழ்க்கை என்பதைப் பிறப்பு-இறப்பு என்னும்
அடைப்புக்குறிகளுக்குள் அடக்கலாம்.
ஆனால் நாம் உயிரோடு இருக்கின்றோமே, அது
ஓசைமுச்சிற்கேற்ப தாளகதியில் விரிந்து
சுருங்குகிறது,
அதை ஓர் 'அலை' என்றா கூறுகின்றாய்?
நன்றே.
நான் அதை 'ஒலி' என்று கூறுகின்றேன்.
'நீ வாயாடாமல் இருந்தால் நல்லது ' - என்று நீ
மன்றாடுகின்றாய்;
'நன்றி, உனக்கு!', நான்
ஊமையனாக்கப்படவில்லையே!
எனினும் நான் அமைதிகாக்கிறேன்.*

*இடைவெளியோ ஆழமானதாக இருக்கின்றது;
இந்த சமிக்ஞைக்குக் கொஞ்சம் அர்த்தமிருக்கும் என்றே
நான் கருதுகிறேன்.
'நானும்' 'நீயும்' என்பது,
ஓர் உயிருருவின் துணிகர முயற்சி.
ஒரு வட்டத்தில், இரண்டென்பது ஒன்றாக உள்ளது.*

பேண்ட்ரே, கவிதாமொழி என்கின்ற ஊடகத்தை ஒருபோதும் கைவிட்டதே இல்லை; ஆனால் பிந்தைய ஆண்டுகளில் எண்களின் மொழியிலுள்ள உறுதித்தன்மையினால் பெருமளவிற்கு அவர் ஈர்க்கப்பட்டிருப்பதாகத் தோன்றுகிறது. ஒருவேளை, இந்தக் காரணத்தால்தானோ என்னவோ, "881+441-இதுதான் என் மகாகாவியம்" என்று கூறிய அவருடைய இறுதிக் கூற்று, எண்களிலேயே உள்ளதேயன்றி, சொற்களாலான மொழியில் அன்று.

பகுதி - VI

பிற இணக்கங்கள்

கவிஞராக பேண்ட்ரே எடுத்திருந்த நற்பெயரானது, நாடகம், திறனாய்வு, சிறுகதை, சொந்தவாழ்க்கை பற்றிய கட்டுரை, மொழிபெயர்ப்பு போன்ற பிற துறைகளில் அவர் செய்திருந்த குறிப்பிடத்தக்க சாதனையை ஏறக்குறைய முற்றிலுமாகவே, அதன் விஞ்சிய ஒளியால் மறைக்கின்ற அளவிற்கு, வல்லமை மிக்கதாக இருந்தது. அவர், உரைநடையின் அனைத்து வகைகளிலும் இறங்கி, அவற்றில் தன் முத்திரையைப் பொறித்துள்ளார். 1974இல் வெளியிடப்பட்ட 'சாகித்தியாட விராட்சுவரூபா', இதற்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டாகும். எனினும், அவருடைய திறனாய்வு எழுத்தின் விரிவான தொகுப்பாக எந்த வகையிலும் அது அமையாது. அதில் அவருடைய முக்கியமான பேச்சுகள், முன்னுரைகள், திறனாய்வு, ஆய்வு ஆகியவை உள்ளடங்கியுள்ளன; ஆனால் பெரும்பகுதி விட்டுவிடப்பட்டுள்ளது. மற்றவர்களின் நூல்களுக்கு அவர் வழங்கியிருந்த முன்னுரைகள் மட்டுமே, ஒரு நூற்றுக்கு மேற்பட்டவையாகும். அவருடைய பேச்சுகளில் சில, 'மாட்டெல்லா ஜோதி' (1972), 'மத தர்ம மட்டு அதுனிக மனவா' (1979) ஆகியவற்றில் தொகுத்துத்தரப்பட்டுள்ளன; ஆனால், பல பதிவுசெய்யப்படாமலேயே அல்லது தொகுக்கப்படாமலேயே எஞ்சிநின்றுவிட்டன. நல்லவேளையாக, அவருடைய நாடகங்கள், 'நாடக சம்புடா'வில் உள்ளன. வெளியிடப்பட்ட அவருடைய கதைகள் அனைத்தின்

தொகுப்பான 'நிராபரணசுந்தரி' மற்றும் 'ஹராத்தேஸ்' (சொந்தவாழ்க்கைக் கட்டுரைகள்) ஆகியவையும் தற்போது அச்சில் உள்ளன.

குவெம்பு, பேண்ட்ரே, பு.தி.ந. (பி.டி. நரசிம்மாசார்) ஆகிய கன்னட மறுமலர்ச்சி முன்னணிக் கவிஞர்கள், தங்கள் கவிதை மரபினை மறுமதிப்பீடு செய்து, தங்கள் சொந்த அழகுணர்ச்சிச் சுவைநலங்களை வளர்த்துக்கொள்ள வேண்டிய தேவைப்பாட்டினை உணர்ந்தனர். பேண்ட்ரேவைப் பொறுத்தஅளவில், இது பெரும்பாலும் ஓர் இணையான (போட்டியான) நடவடிக்கையாகவே அமைந்தது என்பதை, இந்தத் துறையில் அவர் வெளியிட்டிருந்த பின்வரும் பல நூல்களிலிருந்து காணலாம். 'சாகித்திய மட்டு விமர்சே' (1937), சாகித்திய சம்சோதனா (1940), விசாரமஞ்சரி (1945), 'ஜெய்மினி பரதக்கே முன்னுடி (1954), 'மகாராஷ்டிர சாகித்தியா' (1959), 'காவ்யோத்யோகா' (1962), 'சம்வதா' (மராத்தியில்) (1965), 'கன்னட சாகித்தியதல்வி நல்கு நாயக ரத்னகாலு' (1968), 'மாட்டெல்லா ஜோதி' (1972), 'சாகித்தியாட விராட்சுவரூபா' (1974), 'குமார வியாசா' (1976). அடிப்படைத் திறனாய்வுக்கு அவர் அளித்துள்ள பங்கினைப் பற்றி ஏற்கெனவே நான் எழுதியிருப்பதால், அதற்குள்ள பயன்கூறுகளைப் பற்றி மட்டுமே இந்தப் பிரிவில் நான் ஆய்வு செய்வதென்று என்னைக் கட்டுப்படுத்திக்கொள்கின்றேன்.

பேண்ட்ரே, இலக்கியத்தைப் பற்றிய தன் சுவைநல வாய்பாடுகளை அளித்துள்ளார்; ஆனால், இலக்கியப் படைப்புகளின் நடைமுறை அனுபவத்திலிருந்துதான் இலக்கியத் திறனாய்வு தொடங்கவேண்டுமேயன்றி, இலக்கணப் பொருள்வரையறைகளிலிருந்து அன்று என்பதே அவருடைய உறுதியான நம்பிக்கையாக இருந்தது. அவருடைய காலத்தில் வழக்கிலிருந்தபடி இலக்கியத் திறனாய்வு என்பது மேற்கத்திய தாக்கத்தின் விளைவுதான் என்பதை அவர் மறுக்கவில்லை; எனினும், அயல் பண்பாடுகளிலிருந்து இலக்கியத் தரஅளவுகளைக் கடன்வாங்குவதை அவர் எதிர்த்தார்; நாட்டு இலக்கியங்களை, முற்றிலும் மேற்கத்திய மயமான அணுகுமுறையைக் கொண்டு நோக்கியதன் விளைவாக எழுந்த இலக்கியத் தீர்ப்பிலுள்ள முரணியல்களை அவர் விரைந்து சுட்டிக்காட்டினார்.

இலக்கியத் திறனாய்வைத் தானே மேற்கொண்டு செய்தபோதும், பேண்ட்ரே, தீர்ப்புக்கான இரண்டு முதன்மை அளவுமுறைகளை உருவாக்கினார். இவற்றில் ஒன்று, 'குரல்' என்று அவர் வழங்கியதாகும். 'குரல்' என்கின்றபோது, எந்தப் பொருளில் அதை அவர் கூறினாரெனில், வாழ்க்கையுடன் நேரடியாகத் தொடர்புகொள்வதன்மூலம் தன்னைத் தானே வெளிப்படுத்திக்-கொள்கின்ற - கலைப்படைப்பொன்றிலுள்ள 'வாழுந்தன்மை' என்பதைத்தான். இவ்வாறு, கன்னடச் சூழ்நிலைக்கேற்ப, பம்பா, பசவா ஆகியோருக்கிடையே ஒரு வேறுபாட்டை அவர் கண்டார். "பம்பா, ஒரு பெருங்கவிஞர்தான்; ஆனால் அவருடைய 'குரலோ', 'குகைக்குள்ளிருந்து வரும் ஒரு குரல்; அது எப்போதாவது மட்டுமே செவியில் விழும்" என்று அவர் கூறினார். ஆனால் பசவாவின் குரலோ, தெளிவாகக் கேட்டது; அதுவும் எப்போதுமே, எல்லாக் காலங்களிலுமே கேட்டது.'' ஐயத்திற்கிடமின்றி, 'தன் வெளிப்பாட்டிற்குத் தொடர்புடையதான குரல்' என்கின்ற கருத்து, ஒரு விசித்திரமான கருத்தாகவே தோன்றுகிறது. அவருடைய மற்றொரு முக்கியமான அளவுமுறை யாதெனில், 'தர்சனவிசுத்தி' என்று அவர் வழங்கியதாகும். கவிதை அகக்காட்சிக்கு அழுத்தங்கொடுத்ததென்பது, ஐயத்திற்கிடமின்றி, அரவிந்தாயச் சிந்தனையிலிருந்து பெறப்பட்டதேயாகும். 'சுருதி'க்கு பேண்ட்ரே அளித்த முக்கியத்துவமே, இந்த அழுத்தத்தின் ஒரு விளைவாகத்தான்!

கன்னடக் கவிதை மரபிற்கு முக்கியமான அக நோக்குகளை வழங்கிட பேண்ட்ரேவால் இயன்றது; ஏனெனில், திறனாய்வுத் தரஅளவுகளைப் பற்றிய ஒரு தெளிவான கருத்து, அவருக்கு இருந்தது. 'பழங்கன்னடக்' கவிதையைப் பற்றி அவர் விரிவாக எழுதவில்லை; பம்பா, ரண்ணா, அல்லது நாகசந்திராவைப் பற்றி அவர் எழுதியபோதுங்கூட, அவர்களின் படைப்புகளைப் பற்றி விரிவான ஆய்வுகளை எழுத அவர் முயலவில்லை. ஆனால் அவர்களுடைய படைப்புகளை எந்தப் புதுவகையில் பார்க்க வேண்டுமென்பதைக் குறிப்பாக உணர்த்தி, எங்கெல்லாம் தேவை என்று அவர் கருதினாரோ அங்கெல்லாம் திருத்தங்களையும் அவர் வழங்கினார். எடுத்துக்காட்டாக, தன் காலத்திய திறனாய்வாளர்கள், பம்பாவின் 'விக்ரமார்ஜுன விஜயா' அல்லது ரண்ணாவின் 'சகசபீம விஜயா' போன்ற நூல்களைத் தங்கள் பண்பாட்டுச்

சூழ்நிலைகளிலிருந்து நோக்காமல் புறக்கணித்து- விட்டு, 'இழந்த சொர்க்கம்' போன்ற மேற்கத்திய மாதிரிகளை வைத்து அல்லது 'துன்பியல்' என்னுங் கருத்தை வைத்து மதிப்பிட்ட முறைக்கு அவர் முழுமையாக எதிர்ப்புத் தெரிவித்தார். ரண்ணாவின் மகாகாவியத்தில், காப்பியத் தலைவன் துரியோதனன்தானேயன்றி வீமன் அன்று என்றோ, நாகசந்திராவின் இராவணன், 'துயர்நிறைந்த' ஒரு முக்கிய கதாபாத்திரம் என்றோ வாதிப்பது முரணியல் திறனாய்வே என்று அவர் கூறினார். அத்தகைய மதிப்பீட்டின் முடிவுகள், 'மகானுபாவா' போன்ற நம் பண்பாட்டுக் கருத்துகளைத் தவறாகப் படித்ததன் விளைவாக எழுந்தவையே என்று அவர் வாதிட்டார். பண்டைய செம்மொழி இலக்கியமுறைக் கவிஞர்களுக்கிடையே நாகசந்திராவுடன்தான் மிகமிக நெருங்கிய இணைப்பு ஈர்ப்பு இருப்பதாக பேண்ட்ரே உணர்ந்தார். அதற்குக் காரணம், ஆகம மார்க்கத்தை கவிஞர் முழுமையாக ஏற்றுக்கொண்டதும், சாந்த ரசத்திற் (அமைதிச் சுவைக்)காக அவர் பரிந்து வினையாற்றியதும்தான்!

'இடைக்காலக் கன்னடக்' கவிஞர்களான 'ஷாரணா' கவிஞர்கள், அதாவது, சாமரசா, குமாரவியாசா, ஹரிதாசர்கள், லட்சுமி ஷா, இரத்தினகாரவர்ணி ஆகியோர், பண்டைய செம்மொழி இலக்கியமுறைக் கவிஞர்களை விடவும் அதிகமாக அவரை ஈர்த்தனர். இந்த எழுத்தாளர்களின் படைப்பு பற்றிய தன் திறனாய்வில், அவர்களுடைய மையக் காட்சியைப் பற்றியும், அவர்களின் படைப்புகளில் எந்தப் பகுதிகளில் இந்தக் காட்சி மிகமிகத் தெளிவாக வெளிவருகின்றதோ அந்தப் பகுதிகளிலுமே அவர் முழுமையான கவனஞ்செலுத்தினார். 'ஷாரணா' கவிஞர்களிடையே, அல்லமாவும், ஹரிதாசர்களில் கனகதாசரும் விஜயதாசரும்தாம், அவருக்கு மிகவும் பிடித்தமான கவிஞர்களாக இருந்தனர். இளைய எழுத்தாளர்களின் நூல்களுக்கு அவர் எழுதித்தந்த முன்னுரைகளின் மூலம் பெரும்பாலும் வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளதான, சமகால இலக்கியத்தைப் பற்றிய பேண்ட்ரேவின் கருத்துகள், உடன்பாட்டுத் தன்மையனவாகவே இருந்தன என்றாலும், அவற்றிற்கு இணங்கிப்போவனவாக இல்லை. பி.எம். ஸ்ரீகாந்தியாவின் 'இங்கிலீஷ் கீதகலு' என்னும் நூலைப்பற்றி அவர் எழுதிய கட்டுரையில், அந்த நூலுக்குள்ள வலுவையும் அதற்குள்ள வரம்பையும் -ஆகிய இரண்டையுமே அவர் துல்லியமாகத் தகுதிகண்டு உரைத்திருப்பதானது, திறனாய்வு

நேர்மைக்கும் நுழைபுலத்திற்கும் நேர்த்தியான ஓர் எடுத்துக்-காட்டாகும். இளைய எழுத்தாளர்களின் நூல்களுக்குத் தாம் வழங்கிய முன்னுரைகளில், ஒவ்வொரு எழுத்தாளருக்குமுள்ள தனித்த தரத்தினைக் குறிப்பிடத்தக்க வகையில் மிக எளிதாக அவர் அடையாளங்காட்டுகின்றார். அவரால், ஊக்கமூட்டப்பட்டவர்களில் வி.கே. கோகக், மதுரச்சென்னா, கோபாலகிருஷ்ண அடிகா, சென்ன வீர கனாவி ஆகியோர் உள்ளடங்குவர்; இவர்கள் அனைவருமே, கவிதைத் துறையில் தங்களுக்கென ஒரு பெயரைப் பெற்றிருப்பவர்களாவர்.

ஐயத்திற்கிடமின்றி, கவிதைதான் பேண்ட்ரேவுக்கு, கருத்து வெளிப்பாட்டிற்கான முதன்மையான வழியாக இருந்துள்ளது; ஆயினும் நாடகம், சிறுகதை, சொந்தவாழ்க்கை பற்றிய கட்டுரை ஆகியவற்றைப் போன்ற பிற வடிவங்களும் அவரை ஈர்த்தன; இந்தத் துறைகளில் அவர் படைத்துள்ளவையும், கவனத்திற்குரியவையே.

1920க்கும் 1981க்குமிடையே, பேண்ட்ரே பதினான்கு நாடகங்கள் எழுதினார்; அவை அனைத்துமே, '<u>நாடகச் சம்புடா</u>'வில் அடங்கியுள்ளன. எழுதப்படாத அவருடைய நாடகங்களின் பட்டியலும் மிக நீண்டதாகவே உள்ளது. '<u>கல்யாணட கல்யாணி</u>', '<u>தலெதெந்தா</u>' ('<u>கிரிஷ் கர்நாடு</u>', தன் மிக அண்மை நாடகத்திற்குப் பயன்படுத்தியுள்ள ஒரு தலைப்பு, இது) '<u>பஞ்சு</u>' மற்றும் '<u>சதி</u>' போன்ற பல நாடகங்களுக்கு அவர் பாடல்கள் எழுதியுள்ளார். இவை, தலைப்புகளில் மட்டுந்தான் இன்று உள்ளன. அவற்றின் உள்ளடக்கம் பற்றியும் சில குறிப்புகளே தற்போது உள்ளன. கன்னடத்திலும் மராத்தியிலும் இன்னும் பல நாடகங்களையும் எழுத அவர் தன் மனத்தில் கருதியிருந்தார். பல்வேறு சந்தர்ப்பங்களில் அவற்றின் முக்கிய கூறுகளைப் பற்றித் தன் நண்பர்களிடமும் அவர் எடுத்துரைத்துள்ளார். 'ஆகாஷ்வாணி'யுடன் அவர் நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டிருந்ததன் விளைவாகப் பதினொரு வானொலி நாடகங்கள் தோன்றின; அவற்றில் '<u>யக்ஷ-யக்ஷி</u>'யும் '<u>உத்தராயணா</u>'வும் மட்டுமே வெளியிடப்பட்டுள்ளன. வட கருநாடகத்தில், ஸ்ரீரங்கா மேடையில் தோன்றுவதற்கு முன்னரே, நாடகம் எழுதுவதில் பேண்ட்ரே ஈடுபட்டார் என்பது, வரலாற்று முக்கியத்துவம் வாய்ந்த ஒரு செய்தியாகும். 'Goal' (குறிக்கோள்) என்னும் அவருடைய முதலாவது நாடகம், 1920இல் ட்டி.ப்பி. கைலாசம்

'தொல்லுகட்டி'யை வெளிக்கொணர்ந்ததற்கு ஒரே ஓர் ஆண்டு கழிந்ததற்குப் பின்னர் எழுதப்பட்டதாகும்.

நாடகத்தின்பால் பேண்ட்ரேவுக்கு இருந்த நாட்டமானது, நாடகங்களை எழுதுவதோடு மட்டும் நின்றுவிடவில்லை. நாடகம் பற்றிய தேற்றத்திலும் அவர் கணிசமான அளவிற்கு அக்கறை காட்டி, அது பற்றிய தன் சிந்தனையை, தன் சொந்த நாடகங்களுக்குத் தான் எழுதிய முன்னுரைகளிலன்றியும், 'நாட்டியட அஷ்டாங்ககலு' (நாடகத்தின் எட்டு அங்கங்கள்), ரூபக கலல்லியா பிரயோகா (நாடக வடிவங்களில் புதிய சோதனை), 'ஏகாங்கிக நாடக-அவித்த பிரயோகா (ஓரங்க நாடகங்களும் துன்பியல் வடிவமும்), 'நாடக-நாடகக்கார ஹக்கு பிரேக்சக்கா' (நாடகம், நாடகாசிரியர் மற்றும் கேட்போர் கூட்டம்) போன்ற பல பேச்சுகளிலும் கட்டுரைகளிலும் வாய்பாடாகவும் அவர் கூறியுள்ளார். நாடகம் பற்றிய அவருடைய சிந்தனைக்கான முதன்மையான ஆதாரம், பரதனின் நாட்டிய சாஸ்திரம் தான்; ஆனால் இந்த எழுத்துகளில், சில புதிய அக நோக்குகளும் உள்ளன. அவருடைய நாடகத் திறனாய்வில் காளிதாசனைப் பற்றி எட்டுக் கட்டுரைகளும், தாகூரின் 'விசர்ஜன்', காட்கரியின் 'ஏ காச் பியாலா', ஸ்ரீரங்காவின் 'ஹரிஜன்-வாரா' மற்றும் முக்தாபாயி தீக்சித்தின் 'ஜூகாரின்' கன்னட ஆக்கம் ஆகியவற்றைப் பற்றிய கட்டுரைகளும் உள்ளடங்கும்.

நாடகத்தை விடக் கவிதைக்கே பேண்ட்ரே முன்னுரிமை அளித்தார் என்பது, அவருடைய எழுத்துகள் அனைத்திலும் தெளிவாகத் தெரிகின்றது. நாம் உயிரோடிருப்பதன் புதிரைப் பற்றி ஆராய்வதற்கு, நாடகத்தை விடக் கவிதைதான் மிகமிகப் பொருத்தமானது என்று அவர் நம்பினார் 'நாட்டியம்' தான் 'ரசம்' (சுவை) என்றால், 'காவியம்'தான் 'அமிர்தம்' என்னும் அவருடைய கூற்று, இந்த முன்னுரிமைக்கு முத்திரை குத்திக்காட்டுகின்றது. ஆனால் அதற்காக நாடகத்திற்குள்ள தகுதிக்கூறுகளை அவர் காணாதவர் அல்லர். கலையில் 'கர்மயோகம்' என்றும் 'சக சுஷா கிருது' (காட்சித் தியாகம்) என்றும் நாடகத்தை அவர் வருணித்து, வாழ்க்கையின் நிறைவுக்கு அது ஒரு முக்கியமான கருவி என்ற அவர் கூறியுள்ளார். நாடக வடிவங்களைப் பொறுத்த அளவில், கிரேக்க மூலத்தைச் சேர்ந்த 'துன்பியல்' (அவலம்), 'இன்பியல்' (நகைச்சுவை) ஆகியவற்றிற்குப் பதிலாக, பரதனிடமிருந்து பெற்ற

அவித்தா, சுகுமாரா ஆகிய சொற்களைப் பயன்படுத்தவே அவர் மிகவும் விரும்பினார்.

பேண்ட்ரேவின் நாடக எழுத்தை மூன்று தொகுதிகளாகப் பிரிக்கலாம்: (1) கேலிசெய் நாடகங்கள் (ஹௌச்சாட்டா):- Goal (1920), 'திருக்கார பிடுகு' (இரத்தல் என்னுங் கொள்ளைநோய்) (1924), 'சாயோ ஆத்தா' (இறப்பு என்னும் விளையாட்டு); 'தேவ்வடா மனே' (பேய் வட்டமிடும் வீடு), ஹலேயா கெனேயரு (பழைய நண்பர்கள்) (1935), மற்றும் 'ஜாத்ரே' (ஒரு சந்தை); (2) துன்பியல் (அவலச்சுவை) நாடகங்கள்; (அவித்த பிரயோகா):- உத்தாரா (1930), நகேயா ஹோகே (சிரிப்புத் தீ) (1931); (3) இன்பியல் (நகைச்சுவை) நாடகங்கள் (சுகுமார பிரயோகா):- 'ஹோச சம்சாரா' (ஒரு புதிய குடும்பம்) (1950), 'மக்களு அதிகே மனே ஹொக்காரே' (குழந்தைகள் சமையற்கட்டிலுக்குள் நுழையும்போது) (1976), 'ஷோபனா' (1958) மற்றும் 'ஆ தாரா, ஏ தாரா' (இரு வழிகள்) (1980).

பேண்ட்ரே தம் எழுத்துகளில், 'மோலியரே' (Moliere)வை ஒன்றிரண்டு முறை குறிப்பிடுகின்றார்; ஆனால் அவருடைய கேலி நாடகங்களில் எவர் முதன்மையான தாக்கம் ஏற்படுத்தியிருந்தாரெனில், மராத்திய நாடகாசிரியரான கட்கரி தான் என்று தோன்றுகிறது. நகைச்சுவையையும் கவிதையையும் நாடகத்தையும் கலந்து வழங்கியமைக்காக கட்கரியை அவர் புகழ்ந்து போற்றியுள்ளார். ஒருவேளை இத்தகைய கலவையைத்தான், தன் சொந்த கேலி நாடகங்களிலும் வெளிப்படுத்துவதை அவர் குறிக்கோளாகக் கொண்டிருத்தல் வேண்டும்! பேண்ட்ரே, 'Goal' என்பதை ஓர் 'ஹௌச்சாட்டா' என ஏன் வழங்கினார் என்பது விளங்கவில்லை. அது ஒரு கருத்துநிறைந்த நாடகம். நாடகத்தின் ஏழு பாத்திரங்களையும், ஒரு தனியாளின் வெவ்வேறு ஏழு தோற்றக்கூறுகளை, அதாவது, கருத்தியல் கோட்பாடு, தத்துவ மனம், கரும யோகத்தில் நாட்டம், புரட்சிபால் நேசம், கவிதை, நகைச்சுவை, விளையாட்டின்பால் பாசம் ஆகியவற்றை வெளிப்படுத்துமாறு செய்கின்ற கருத்தானது, ஏ.இ. (A.E.) என்னுங் கவிஞர் எழுதிய 'The Interpreters' என்னும் நாடகத்திலிருந்து பேண்ட்ரேவுக்கு வந்ததாகும். அந்த நாடகமோ, கனவொன்றில் ஆன்மாவாக நாடகப்பாங்கில் துண்டிக்கப்பட்ட ஓர் இயற்கையின் சிதறிய பாகங்களுக்கிடையே நடக்கும் ஒரு கருத்தரங்கமாக

அமைந்திருந்தது. இந் நாடகத்தின் கருப்பொருள் யாதெனில், இந்த நூற்றாண்டின் தொடக்கப் பத்தாண்டுகளில், படித்த இளைஞர்கள் சந்தித்த நெருக்கடியாகும். நடிப்பு என்னவோ கொஞ்சந்தான்; பேச்சுகள்தாம், மேலோங்கிநிற்கின்றன. இந் நாடகத்தில், இயல்பான தன்மை இல்லை; அதிலும் குறிப்பாக, அது நாடகப் பாங்குடையதாக இல்லை. அதைவிட, 'திருக்கார பிடுகு', ஒரு சிறந்த நாடகமே. இந்த நாடகத்தில் ஆசிரியரின் கருத்து, இரண்டு வகையினதாகும். படித்த வர்க்கத்தின் அற்பத்தன்மையையும் இதயமற்ற தன்மையையும் திரு நாயக் என்பவர் மூலமாக வெளிப்படுத்துவது, ஒன்று; மற்றொன்றோ, பிச்சைஎடுக்குங் கலையைச் சிறப்பாகவே செய்கின்ற சமூகத்தின் சோம்பேறிகளிடம் காணப்படும் கண்ணியமின்மையை அம்பலப்படுத்துவதாகும். இந் நாடகம் முழுவதுமே, திரு நாயக் என்பவர் தாமே பேசிக்கொள்ளும் தனிமொழி வகையினதுதான் என்றாலுங்கூட, நகைச்சுவை நுணுக்கமாக விளையாடுவதன் மூலமாக, அது ஓர் உயிரோட்டமான சூழ்நிலையை உருவாக்குகின்றது. 'சாயோ ஆத்தா', ஐயத்திற்கிடமின்றி பேண்ட்ரேவின் கேலி நாடகங்களிலேயே மிகச் சிறந்ததாகும். கன்னடத்திலேயே அதுதான் முதலாவது அறிவுக்கொவ்வாத நாடகம் என வருணிக்கப்பட்டுள்ளது; அரங்கில் பல முறை நடித்துக்-காட்டப்பட்டுள்ளது. 'Goal', 'திருக்கார பிடுகு' ஆகியவை, யதார்த்த நாடகங்களாகும். இரண்டாவது நாடகத்தில் கனவுருப் புனைவுக் கூறு ஒன்று உள்ளது; ஆனால் அது மொழி நிலையில் மட்டுந்தான். ஆனால் 'சாயோ ஆத்தா'வோ, கனவுருப் புனைவை ஒரு நாடக உத்தியாகவே பயன்படுத்துகின்றது. தன் சொந்த இறப்புக்கே ஆணை பிறப்பிக்கின்ற ஒரு பைத்தியக்கார அரசனின் கதைக்கு, மக்களிடையே வழங்கிவரும் மரபுவழிக் கதைதான் மூலாதாரம் என்றாலும், அழிக்கும் அரசியல் சக்தியைக் குறிக்கின்ற சக்திவாய்ந்த உருவக (நீதிக்) கதையாகத் திறம்பட அதை பேண்ட்ரே மாற்றிவிடுகின்றார். 'ஜாத்ரே' ஒன்பதாண்டிற்குப் பின்னர் தோன்றியதென்றாலும், அரசியல் அதிகாரம் என்னும் கருப்பொருள்தான் இந்த இரண்டு நாடகங்களுக்கும் பொதுவான கருத்தாக உள்ளது. 'ஜாத்ரே'வில், 'உச்சாபுரா'வை (பைத்தியக்காரப் பட்டணம்) ஆள்வோன், கொள்ளை நோய் எங்கும் பெருகியிருந்தும், ஆண்டுச்சந்தை நடத்தப்பட வேண்டும் என்று ஆணையிடுகின்றான்; ஏனெனில், வரிகளிலிருந்து வரும்

வருவாயை அவன் இழக்க விரும்பவில்லை. ஆனால், கொள்ளைநோய் அவனையும் பற்றிக்கொள்கின்றது; அவனுடைய பேராசைக்கு அவனே இரையாகின்றான். இந்த இரண்டு நாடகங்களிலும் 'கேடு நோக்கம்' என்கின்ற ஒரு கூறு உள்ளது. அவை இரண்டையுமே, அச்சுறுத்தும் நிலை பற்றிய நகைச்சுவை நாடகங்கள் என்று தாராளமாக அழைக்கலாம்

'ஹலேயா கெனெயாரு'வில், 'சாயோ ஆத்தா'விலும், 'ஜாத்ரே'விலும் உள்ள சிக்கலான குறியீடு எதுவும் இல்லை; எனினும் அதுவும் ஓரளவிற்கு ஒரு நல்ல நாடகமே. ஓய்வுபெற்ற ஒரு காவல் அதிகாரியும் ஓய்வுபெற்ற ஒரு நீதிபதியும் ஆகிய இரு பழைய நண்பர்கள், கறைபடிந்த தங்கள் கடந்தகாலத்தைத் தங்களுக்குப் பின்னே விட்டுவிட்டுவந்திருப்பதாகக் கருதிக்-கொள்கின்றனர்; ஆனால் மூன்றாவதாக ஒரு பழைய நண்பர், அதாவது, ஏற்கெனவே அவர்களிருவருமே தொடர்புவைத்திருந்த, ஓய்வுபெற்ற ஒரு செவிலியின் வருகையானது, அவர்களுடைய போலிப்பாசாங்கிற்கு முற்றுப்புள்ளி வைத்து, அவர்களுடைய உண்மையான நிறங்கள் என்னவென்பதைக் காட்டிவிடுகின்றது. இந் நாடகத்தின் நீதி, மிகவும் தெளிவானதே.

'தேவ்வடா மனே'வில் பேண்ட்ரே, 'திருக்கார பிடுகு'வின் உத்திக்கே திரும்பிச் சென்றுவிடுகின்றார்; ஆனால் அதை வேறுவிதமாகப் பயன்படுத்துகின்றார். இந்த நாடகத்தின் முக்கிய பாத்திரமான சத்தியவந்த், தன் மனைவிக்கும் தன் தாய்க்குமிடையேயான சச்சரவில் சிக்கிக்கொள்கின்றார்; அது அவருடைய இல்லத்தையே ஒரு பேய்தங்கும் வீடாக்கிவிடுகின்றது. குணப்படுத்துவதாகக் கூறிப் பாசாங்கு செய்யும் அனைத்து வகையினரின் உதவியையும் அவர் நாடுகின்றார்; ஆனால் பயனேதும் விளையவில்லை. இறுதியாக, சண்டையிடுகின்ற இருவரையும் தனித்தனியே பிரித்துவைப்பதன் மூலம், அவருடைய நண்பரான குருராஜ், இச் சிக்கலைத் தீர்த்துவைக்கின்றார்.

'உத்தாரா', பேண்ட்ரேவின் மிகவுயர்ந்த நாடகஅரங்கு வேட்கை முயற்சிக்குப் புறஉருவமாக அமைகின்றது; அரங்கில் அது ஓரளவிற்கு வெற்றியையும் பெற்றிருக்கின்றது. அதுதான், கன்னடத்தில், 'தீண்டாமை' என்னும் கருப்பொருள் பற்றித் தோன்றிய முதலாவது நாடகமாகும். இந் நாடகத்தில் மூன்று வகைப் பாத்திரத்தொகுதிகளை நாம் காண்கின்றோம்.

கோதண்டராயர், ஸ்பர்சானந்தா ஆகியோரைப் போன்ற சீர்திருத்தவாதிகள் (இவர்கள் ஒரு தொகுதி) - தீண்டத்தகாதவர்கள் கோயிலுக்குள் நுழைவதைச் செயற்படுத்திக்காட்டுவதே இவர்களின் நோக்கங்களாக இருந்தன; இவர்கள் ஐயுறப்படுகின்றனர். அடுத்தது, துர்க்கப்பாவும் தீண்டத்தகாதவர்களைச் சேர்ந்த அவருடைய சீடர்களும் - இவர்களோ, தங்கள் அரசியல் அதிகாரத்தைப் பெருக்கிக்கொள்வதற்கான வாய்ப்பினைப் பயன்படுத்திக்கொள்ள விரும்புகின்றவர்கள். மூன்றாவது தொகுதியோ, விக்னேஸ்வர பட், ருத்ரையா ஆகியோர் - இவர்கள், பட்டணத்தில் வகுப்புவாதச் சக்திகளின் சார்பாளர்கள். நாடகத்தின் இறுதிவரையிலும் நடிப்பில் இருந்து தனித்துநிற்கின்ற, வயதான தீண்டத்தகாதவரான ஸித்தப்பா என்கிறவர் மட்டுமே, இம் மூன்று வகையினருடைய அதிகார விளையாட்டின் உள்ளார்ந்த இயல்பினை அறிந்தவராவார்; எனினும், நடவடிக்கை போகின்ற போக்கின்மீது செல்வாக்கு செலுத்தமுடியாத அளவிற்கு மிகமிகத் தனிமைப்படுத்தப்பட்டவராக இவர் உள்ளார். இந் நாடகத்தின் வலிமையே, வெடிக்கின்ற கருப்பொருளைக் கையாண்டு, கருத்தையீர்க்கின்ற அதன் முழுமையான குறியிலக்குத் தன்மையில்தான் அடங்கியுள்ளது.

பேண்ட்ரே எழுதிய ஒரே ஒரு மற்ற துன்பியல் நாடகம், ஓரங்க நாடகமான 'நகேய ஹோாகே' என்பதாகும். அது, சம்பிரதாயம் மண்டியுள்ள ஒரு சமூகத்தில், திருமணமாகாத இளைய பிராமணப் பெண் ஒருத்தி படுகின்ற நெருக்கடி நிலைமை என்னுங் கருப்பொருளை மையமாக வைத்து எழுதப்பட்டுள்ளது. இந் நாடகம், குறுங்காட்சிகளால் ஆனது; அதனால் ஆழமான கருத்துப் பதிவை ஏற்படுத்தத் தவறிவிட்டது.

இன்பியல் (நகைச்சுவை) வகையில், மிகவும் கருத்தைக் கவர்கின்ற பேண்ட்ரேவின் சோதனை நாடகம், 'ஹோாச சம்சாரா' என்னும் நாடகமாகும். இந்த நாடகத்தின் முதலிரண்டு அங்கங்கள், 1950ஆம் ஆண்டு வாக்கில் எழுதப்பட்டன. ஆனால் இறுதி அங்கம், 1981இல் தான் சேர்க்கப்பட்டது. தலைப்பே குறிப்புணர்த்துகிறவாறு, நாடக ஆசிரியர், பழைய அமைப்பிற்குப் பதிலாக அமையும் வகையில் ஒரு புதிய குடும்பத்திற்கான எடுத்துக்காட்டு (மாதிரி) ஒன்றை இந் நாடகத்தின் மூலம் வழங்குகின்றார். இந் நாடகத்தின் ஓட்டத்தில், ஒரு குடும்பத்தின்

மூன்று தலைமுறையினர் வந்துபோகின்றனர். ஓய்வுபெற்ற ஓர் அரசு ஊழியரும், குடும்பத்தின் தலைவருமான குண்டண்ணா, முதலாவது தலைமுறையினரின் சார்பாளராக வருகின்றார். அவருடைய மகனும் நாடகாசிரியருமான பண்டெண்ணா, இரண்டாம் தலைமுறையையும்; அவருடைய மகளான மந்தாரமாலா அல்லது மந்தி, மூன்றாம் தலைமுறையையும் சேர்ந்தவர்கள். இந் நாடகத்தில் உள்ளவை, மூன்று அங்கங்கள் ஆகும். இவை அனைத்துமே, 'மந்தி' என்னும் பெயரையே கொண்டுள்ளன. இதன் உட்குறிப்பு யாதெனில், அவளுக்குள்ள மைய முக்கியத்துவத்தைக் காட்டுவதற்காகவே, அவளுடைய பெயர் வைக்கப்பட்டுள்ளது. கன்னடத்தில் 'மந்தி' என்றால் 'மற்ற மக்கள்' என்றும் பொருள்படும். இந் நாடகத்தில் வருகின்ற அந்த 'மற்ற மக்கள்', வெளியாட்களாகும். அதாவது, அம்பக்கா, சென்னா-சென்னி, ஃபக்கீரா-ஃபக்கிரி-இவர்களுக்கு நடிப்பில் ஒரு பங்கு உண்டு. திருமணம் போன்றவற்றில் ஏற்பட்டிருந்த மாற்றங்களின் காணமாக இக் குடும்பம் சந்தித்த சிக்கல்கள், இந் நாடகத்தில் இணக்கமான ஒரு தீர்வைக் காண்கின்றன. 'ஹோச சம்சாரத்'-தோடு ஒப்பிட்டுப்பார்க்கும்போது, 'ஷோபனா', 'மக்களு அதிகே மனே ஹொக்காரே', 'ஆ தாரா, ஏ தாரா' ஆகியவற்றைப் போன்ற பிற இன்பியல் (நகைச்சுவை) நாடகங்கள், முழுநிறைவாக இல்லாதவைதாம்.

பேண்ட்ரே, சில நல்ல நாடகங்களை எழுதினார்; ஐயத்திற்கிடமின்றி, நாடகத்திற்கான தனித்திறமையை அவர் பெற்றிருந்தார்; ஆனால் இந்த இலக்கிய பாணிக்கான அவருடைய நாட்டமோ, அவ்வளவு வலுவானதாக இல்லை. 1963இல் வெளியிடப்பட்ட தன்வரலாற்றுக் கட்டுரையொன்றில் பின்வருவனவற்றை, அதற்கான காரணங்களென்று அவர் குறிப்பாக உணர்த்தியுள்ளார்: "நாடகத்திற்கோ அல்லது நகைச்சுவை எழுத்திற்கோ விரிவான அளவில் என் தனித்திறமையை நான் வளர்த்துக்கொள்ளவில்லை. இதற்கான காரணங்களில் ஒன்று யாதெனில், சிரிப்பினால் வரும் ஆபத்தைப் பற்றி நான் உணர்ந்திருந்ததுதான். சிரிக்கும் பழக்கம் இந்த நாட்டிற்கு நல்லதன்று என்பதை மகாராஷ்டிர அனுபவத்திலிருந்து நான் கற்றுக்கொண்டேன். சிரிப்பு என்பது, விழிப்புணர்வின் ஒரு வடிவம். அது இந்தத் தன்மையை இழக்குமாயின், அது தீமையாக மாறிவிடுகின்றது. அத்துடன், ஸ்ரீரங்கா போன்ற நாடகாசிரியர்கள்

சந்தித்த சிக்கல்களை, நெருங்கியிருந்து நான் பார்த்துள்ளேன். ஒரு நாடகம், மேடையில்தான் சோதித்துப்பார்க்கப்படுகின்றது; அதற்குக் கணிசமான சக்தியும் நிருவாக ஆற்றலும் தேவை. இதுதான், ஒரு நாடக வாழ்க்கையை நாடவிடாமல், என்னை அச்சுறுத்தித் தடுத்தது."

தொடக்கக்கால ஸ்ரீரங்காவுக்கு, ஷா (Shaw) மற்றும் இப்சென் (Ibsen) ஆகியோர்தாம் முதன்மையான தாக்கங்களாக இருந்தனர்; ஆனால் பேண்ட்ரேவின் ஐரோப்பிய மாதிரிகளோ வேறானவையாக இருந்தன. மேட்டர்லிங்க் (Maeterlinck) என்பார் தொடக்கக்காலத்தில், இவருக்குப் பிடித்தமானவராக இருந்தார்; ஆனால் அசைவற்ற நாடகத்தில் பேண்ட்ரே கைவைக்கவில்லை. அரங்கிற்கென அவர் கொண்டிருந்த உயர்வேட்கைத் திட்டங்களில் சில, செயலுருவம் பெறவே இல்லை என்பது, வருந்தத்தக்க செய்தியே. இப்போது உள்ளவாறு, அவருடைய நாடகத்துறை நற்பெயரானது 'உத்தாரா', 'சாயோ - ஆத்தா' ஆகியவற்றின் மீதுதான் அமைதல் வேண்டும்.

தற்காலச் சிறுகதையானது, மேற்கிலிருந்து வந்த ஒரு கொடையாக இருக்கலாம். ஆனால் இந்தியாவும் கருநாடகமும் வாய்மொழியிலும் சரி, இலக்கிய வடிவிலும் சரி, ஒரு நீண்ட கதைப் பாரம்பரிய மரபைப் பெற்றிருக்கின்றன. யாவருக்கும் தெரிந்த, முதலாவது கன்னட உரைநடை நூலான 'வொத்தராதனே' என்பது, சமணக் கதைகளின் ஒரு தொகுப்பாகும். அவ்வளவு அதிகமாகத் தெரிந்திராத வசுபாகப் பாரம்பரியத்தின் அடிப்படையிலமைந்த துர்காசிம்ஹாவின் 'பஞ்சதந்திரா', மிகவுயர்ந்த சொற்புரட்டுக் கதை உத்திகளை வெளிப்படுத்துகின்றது. நம் சிறுகதை மன்னர்களான மாஸ்தி, ஆனந்தா ஆகியோரைப் போன்றே, பேண்ட்ரேவும் இந்த வடிவத்திற்கு ஈர்க்கப்பட்டார். அவருடைய ஆக்க அளவு, ஏழு கதைகள் மட்டுந்தான் என்றாலும் (இவை அனைத்தும், 'நிராபரணசுந்தரி'யில் (1940) உள்ளன, சிறுகதை வரலாற்றில் அவருக்கென ஓர் இடம் இருக்கின்றது.

பேண்ட்ரே, கவிதையைப் பற்றி அல்லது நாடகத்தைப் பற்றித் தான் எழுதிய அளவிற்கு அவ்வளவு விரிவாகச் சிறுகதையைப் பற்றி எழுதவில்லை; ஆனால், மாஸ்தியைப் பற்றி அவர் எழுதிய இரண்டு கட்டுரைகளிலிருந்தும், கிருஷ்ணகுமார் கல்லூர், ஆனந்த காண்டா, சௌரம்மா, டெங்சே ஆகியோரின்

சிறுகதைத் தொகுப்பிற்கு அவர் வழங்கிய அறிமுக உரைகளிலிருந்தும், இந்த இலக்கியப் பாணி பற்றிய அவருடைய சிந்தனையைக் குறித்து நாம் சற்றே அறிகின்றோம். அதைப் பின்வருமாறு தொகுத்துக் கூறலாம்: (1) சிறுகதையும் இசைப்பாடலும், பல பொதுவான கூறுகளைப் பெற்றுள்ளன; எனினும், அவை இரண்டுமே ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்று வேறுபட்டவையே. அவற்றிற்கிடையேயுள்ள முதன்மையான வேறுபாடு யாதெனில், சிறுகதை தன் உணர்வை வெளிப்படுத்துவதற்கு நிகழ்ச்சிகளைச் சார்ந்திருக்கின்றது; இசைப்பாடலோ, குறிப்பிட்ட அகப்பொருள்மீது கருத்தை ஒருமுகப்படுத்தி நிற்கின்றது. (2) சிறு கதையானது, பாமர (பொது) மக்களின் காப்பியமாகும். மகாகாவியம், பெருமக்களின் வாழ்க்கைகளைப் பற்றியதாக இருக்கையில், சிறுகதையோ பாமர மற்றும் புறக்கணிக்கப்பட்ட மக்களின் வாழ்க்கைகளின் மீது கவனஞ்செலுத்துகின்றது. (3) சிறுகதையானது, சுதந்திரமானதாக இருத்தல் வேண்டும். எழுத்தாளர், அவருடைய பாத்திரங்களுக்குக் குரலை மட்டுமே கொடுத்தல் வேண்டும் (4) தன் கருப்பொருளைத் தேர்ந்தெடுக்கும்போது, சிறுகதை எழுத்தாளர், மற்றவற்றைவிட இந்த (சிறுகதை) வடிவந்தான் அதற்குப் பொருத்தமானது என்பதை உறுதிப்படுத்திக்கொள்ளுதல் வேண்டும்.

பேண்ட்ரேவின் சிறுகதைகளில் மிகமிக அதிகமாகக் கருத்தைக் கவர்கின்ற தன்மை யாதெனில், அவை ஒவ்வொன்றுமே ஒருவிதச் சோதனை வகையினதாக இருப்பதுதான். அவருக்குக் கிடைத்த இரண்டு மாதிரிகள், வாய்மொழியும் இலக்கிய நடையும் ஆகும். ஆனால் அவற்றில் எதற்கும் தன்னை அவர் ஒப்படைத்துக்-கொள்ளவில்லை. அவருடய மிகத் தொடக்கக்காலக் கதைகள், 1920ஆம் ஆண்டு வாக்கில் எழுதப்பட்டவை என்று நம்புவதற்குக் காரணங்கள் உள்ளன. 'நிராபரணசுந்தரி'யில் தோன்றுகின்ற அந்தக் காலவரிசைப்படியே அக் கதைகள் எழுதப்பட்டவை என்றே அனுமானித்துக்கொண்டாலுங்கூட, 'பாலா பூ' (இனிமேல் நாம் நண்பர்கள் அல்லர்), என்பது தான் மிகமிக முந்தியதாக இருக்கும் இது, இரு பையன்களுக்கிடையேயான நட்பைப் பற்றியது; அந் நட்பு, அற்பக் காரணங்களால் முடிவுக்கு வருகின்றது அது ஒருவரைத் துயரத்தில் ஆழ்த்திவிடுகின்றது. இக் கதை வளர்ந்துகொண்டே போகின்ற சம்பவங்கள், திறமையுடன் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டுள்ளன;

பாத்திரங்களின் மனநிலை உறுதியாக உள்ளது; ஆனால் மொழியைப் பயன்படுத்துவதில், முதிர்ச்சியற்ற தன்மையின் அறிகுறிகளை இக் கதை காட்டுகின்றது. ஆனால் 'ஹிரிடா சுத்தி'யோ (உருவிய வாள்), ஒரு முதிர்ச்சி வாய்ந்த கதையாகும். அது, நாடக அமைப்பினைப் பெற்றிருக்கின்றது; அதேபோல், குறியீடுகளையும் வரம்புக்குட்பட்டுப் பயன்படுத்தப்படுவதையும் அது காட்டுகின்றது. உறையற்ற வாளானது, பாட்டனாக இருக்கின்ற அளவிற்குக் கிழ வயதுடைய தேசாய் என்கின்ற ஒருவரை மணக்கும்படி, உருவிய வாளைக்காட்டி இளைய தன் மகளை அச்சுறுத்தி வல்லந்தப்படுத்த முயல்கின்ற நரசிங்கராயருக்குப் போதுமான குறியீடாக அமைகின்றது. அந்த அச்சுறுத்தல் பெரும்பாலும் அப் பெண்ணைக் கொல்லுகின்ற நிலைக்கு வந்தபோது, நரசிங்கராயர், நடந்ததற்காக வருந்தி, தன் முடிவை மாற்றிக்கொள்கின்றார். வாளானது, அதன் உறையில் மீண்டும் நுழைக்கப்படுகின்றது. சமூகம், இந்தக் கவிதையில் பெருமளவில் முன்னிலையாகி நிற்கின்றது; இது ஒரு புதிய முன்னேற்றமாகும்.

'மங்காத்தா' (குரங்கின் தந்திரம்) என்பது, 'பாலா பூ'வைப் போன்று, ஒரு குழந்தைக் கதையாகும். அது ஒரு மேம்பட்ட உத்தியை வெளிப்படுத்துகின்றது. இக் கதையைக் கூறுபவரும் இப்போது இதில் பங்குபெறுபவராக உள்ளார். தான் பார்வையிடுகின்ற சிற்றூரொன்றில் உள்ள ஆர்வமிக்க ஓர் இளைஞருடன் அவர் வளர்த்துக்கொண்டிருந்த உறவு, இக் கதையின் கருப்பொருளாக அமைகின்றது; இது இரட்டை நடிப்பைக் காட்டுகின்றது. கதை கூறுபவருக்கோ அந்த உறவானது, குழந்தையின் கற்பனைக் கனவுலகில் நுழைவதற்கு வழிசெய்கின்றது. குழந்தைக்கோ, வயதுவந்தோரின் உலகில் நுழைந்துபார்க்கும் ஒரு துணிகர முயற்சியாக அமைகின்றது. இக் கதை, ஆர். கே. நாராயணனின் கதையில் காணப்படும் எளிமையையும் உட்சிக்கல் நிலையையும் பெற்றிருக்கின்றது.

ஒருவேளை, பேண்ட்ரேவின் சிறுகதைகளிலேயே மிகச்சிறந்ததாக இருக்கக்கூடியதான 'மகுவினா காரே'வில் (குழந்தையின் அழைப்பு), செயற்பாடானது முற்றிலும் உள்ளத்திற்குரியதாகவே ஆக்கப்பட்டுள்ளது. இந்தக் கதையின் மையத்தில் இருப்பவள், நடுத்தர வகுப்புக் குடும்பத்தில்

மருமகளாக உள்ள ஓர் இளம் பெண். வீட்டில் புறக்கணிப்பாலும், வெளியாட்களிடமிருந்து வருகின்ற, வேண்டாத பாலுணர்ச்சிக் கவனத்தினாலும் அவள் முற்றிலுமாகவே, மனமுறிவு கொண்டவளாக உணருகின்றாள். நம்பிக்கை இழந்த தன் சூழ்நிலையால், தற்கொலைக்கு உந்தப்படுகின்ற அந்த விளிம்பிலிருந்து அவள் பின்வாங்குகின்றாள். அவளை எது காப்பாற்றுகிறது என்றால், அவளுடைய குழந்தையின் 'அழைப்பு'த்தான். 'ஏகாகினி'யும் ஒரு தனித்த பெண்ணைப் பற்றியதுதான்; ஆனால் இந்தக் கதை அவ்வளவு வெற்றிகரமாக அமையவில்லை; அதற்குக் காரணம், அதன் விளைவுக்காக, ஒரு விசித்திரமான நிகழ்ச்சியையே அது அளவிற்கு மீறிய வகையில் சார்ந்திருக்கிறது என்பதுதான்.

தலைப்புக் கதையான 'நிராபரண சுந்தரி', கலையின் படைப்புக்கும் அதைப் படைத்தவரான ஓவியருக்குமிடையேயான உறவினைப் பற்றியதாகும். 'நிராபரண சுந்தரி'யானது, ஆனந்தாவின் மிகச்சிறந்த கதைகளில் ஒன்றான, 'மாதகாதி'யுடன் பல ஒற்றுமைகளைக் காட்டுகின்றது. இரண்டுமே, ஓவியர்களை மையமாகக் கொண்டுள்ளன; ஆனால் அவர்களின் மனப்போக்குகளும் புரிந்துகொள்ளும் நிலைகளும் வேறுபடுகின்றன. ஆனந்தாவின் கதையில் வரும் ஓவியனோ, தன் சொந்தப் படைப்பின்மீதே காதல் கொள்கின்றான். ஊன்றிய இந்தக் கருத்துவெறியானது, பித்துநிலையின் விளிம்புக்கே அவனைக் கொண்டுசெல்கின்றது. பேண்ட்ரேவின் கதையில் வரும் ஓவியனோ, ஓவியனுக்குள்ள இரண்டு தன்மைகளையுமே, அதாவது, தோய்ந்து ஈடுபடுந் தன்மையையும், ஒதுங்கியிருக்குந் தன்மையையும் பெற்றிருக்கின்றான். ஆனந்தாவின் கதையில் பின்னணியில் இருக்கும் ஓவியனின் காதலிக்கு, பேண்ட்ரேவின் கதையிலோ, ஒரு முக்கியமான பாகம் தரப்பட்டுள்ளது. கலைப்படைப்பு குறித்த (இந்தக் குறிப்பிட்ட நிகழ்வில், அம்மணப் படம் குறித்த) அவளுடைய மனப்பான்மை, இக் கதையின் அர்த்தத்திற்கு ஒரு புதிய பரிமாணத்தைச் சேர்க்கின்றது. பேண்ட்ரே, இந்தக் கதையில் ஓர் அருவமான கருத்தை எடுத்துக்கொண்டு, அதற்கு உயிரும் உணர்ச்சியும் அளிக்கின்றார். இதுபோல், 'நாஸ்திகம்' என்கிற கதையைப் பற்றிக் கூற முடியாது; அக் கதையும், அதற்கு அடிப்படையாக ஓர் அருவக் கருத்தைப் பெற்றிருக்கின்றது. அக் கதையில் வரும்

நாத்திகரான நாராயணராவ், அவரது இறப்பிற்குப் பின்னரும் ஒரு பிரச்சனையாக உள்ளவர். அவர், தான் இறப்பதற்கு முன் இறுதியாகக் கூறுகின்ற சொல் 'நாராயணா' என்பதாகும்; இதற்கு எவ்வாறு பொருள்விளக்கம் அளிப்பதென்று மக்களுக்குத் தெரியவில்லை. தான் இறப்பதற்கு முன்னர் அவர் மாறி, ஆத்திகராகி விட்டாரா? அல்லது அது சாதாரணமாகக் கூறப்படும் ஒரு சொல் தானா? 'நாஸ்திகா' என்பது, ஒரு சுவையான கருப்பொருளைப் பெற்றிருக்கின்றது; ஆனால் படிப்பதற்கு, அது, ஒரு கதை என்பதைவிட ஒரு கட்டுரையைப் போன்றே இருக்கின்றது; நம் கவனத்திற்குரியதாக இருப்பதற்குள்ள ஒரே ஒரு தகுதி என்னவெனில், ஒரு சோதனை என்கிற வகையில் அதற்குள்ள புதுமைத் தன்மைதான்!

கன்னட மறுமலர்ச்சிக் காலத்தின்போது, ஆங்கிலக் கல்வியின் மூலம் ஈட்டப்பட்டதான, சொந்தவாழ்க்கை பற்றிய கட்டுரை என்கின்ற வடிவம், விருப்பமான ஓர் இலக்கிய வடிவமாக ஆயிற்று. 'கெலெயர கும்பு'வைச் சேர்ந்த, மிகச்சில எழுத்தாளர்களைத்தான் அது ஈர்த்தது; பேண்ட்ரே எழுதிய ஐந்து கட்டுரைகளை உள்ளடக்கிய, வகைக்கொன்று வீதம் தெரிவுசெய்யப்பட்ட கட்டுரைகள், 1931இல் 'ஜெயகர்நாடக கிரந்தமாலா'வில் வெளியிடப்பட்டன. அவருடைய கட்டுரைகளில் ஒன்றும், 1941இல் வெளியிடப்பட்ட 'சுலவு ஹொாலவு'வில் வெளிவந்தது. இந்த இலக்கியப் பாணியில் அமைந்த பேண்ட்ரேவின் படைப்புகள், ஒன்பது கட்டுரைகள் மட்டுமே ஆகும்; இவை அனைத்துமே, 'நிராபரணசுந்தரி'யில் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன சொந்தவாழ்க்கை பற்றிய கட்டுரையைக் குறித்து பேண்ட்ரே தனக்கெனச் சில கருத்துகளைக் கொண்டிருந்தார் என்பது, 'நிராபரணசுந்தரி'யில் உள்ள கட்டுரைகளை அறிமுகப்படுத்துகின்ற 'ஹரத்தேயா மொதலு ஹரத்தே' என்னும் அவருடைய கட்டுரையிலிருந்தும், இந்த எழுத்துவகை இலக்கியப்பாணியில் தங்களுக்கென ஒரு பெயரை முத்திரைபொறித்திருந்த பி. ராமானந்த், ராசி, கோருரு, சிதவ்வனஹள்ளி, ராகு ஆகியோரைப் போன்ற கட்டுரை எழுத்தாளர்கள் பலரின் படைப்புகளுக்கு அவர் அளித்திருந்த முன்னுரைகளிலிருந்தும் காணப்படுகின்றது பேண்ட்ரே, கட்டுரையைக் குறிப்பதற்கு 'ஹரத்தே' என்னும் கன்னடச்

சொல்லையே விரும்பினார். கட்டுரை என்பது மேற்கில் தோன்றியது என்பதை அவர் மறுக்கவில்லை; ஆனால் அரசர்களின் அவைகளிலும் புலவர்களின் மன்றங்களிலும் கவிஞர்களின் அரங்குகளிலும் பிறவற்றிலும் இந்தியப் பாரம்பரியமும் அதற்கு உண்டு என்பதையும் அவர் வலியுறுத்திக் கூறினார். 'வக்ரோத்தி', 'சுபாஷிடா', 'அன்யோக்தி' ஆகியவற்றிற்குப் புத்துயிர் அளிக்கப்படுமாயின், அவை, கட்டுரைக்குப் பெருமளவிற்குக் கவர்ச்சியைச் சேர்க்கும் என்று அவர் கருதினார்.

'நிராபரணசுந்தரி'யின் முதலாவது பதிப்பிற்கு விரிவான முன்னுரையொன்றை எழுதிய டாக்டர் கே.ஆர். மஹிஷி அவர்கள், வெற்றிகரமான ஒரு கட்டுரை ஆசிரியராக ஆவதற்குத் தேவைப்படுகின்ற அனைத்துத் தன்மைகளையும்-அதாவது, கவனத்தைக் கவருகின்ற ஆளுமை, பழக்கப்பட்ட நடை, நுண்ணிய நகைச்சுவை உணர்வு, தன் சொந்த வரம்புகளையும் குறைபாடுகளையும் பற்றிப் பேசுவதற்கான விருப்பம் ஆகியவற்றை பேண்ட்ரே பெற்றிருந்தார் என்று சரியாகவே கூறினார். ஆனால், இந்தக் கட்டுரைகளில் பேண்ட்ரே பெரும்பாலும் தனியொரு மனிதர் என்கின்ற நிலையையும், போலி அடையாளத்தையுமே மேற்கொள்கின்றார் என்பதையும், சுற்றிவளைத்துப் பேசுகின்றார் என்பதையுங்கூட நினைவிற்கொள்ளுதல் வேண்டும். இக் கட்டுரைகள், கவரும் வகையில் பற்பல வகையினவாக அமைந்திருக்கின்றன என்பதும், கவனிக்கப்படவேண்டிய மற்றொரு கூறாகும்.

சொந்தவாழ்க்கை பற்றிய கட்டுரை என்பது, 'மனத்தின் ஒரு தளர்ந்த கைப்பிடி'யைப் போன்று தோன்றக்கூடும்; பேண்ட்ரேவிடம், அது தனக்கே உரிய தருக்கவாத முறையையும் அமைப்பையும் பெற்றிருக்கின்றது 'மானபத்ரா ஸ்மாரம்பா' என்கிற தொகுப்பிலுள்ள முதலாவது கட்டுரையையே உதாரணத்திற்கு எடுத்துக்கொண்டு பாருங்கள்: அதில் அத் தறுவாயை 'ஸ்மாரம்பா' என்பது அழைப்பதற்கான காரணங்கள், மானபத்திரங்களுக்குள்ள மக்கள் விருப்பம், அவற்றைப் பெறுவதற்குரிய வழிகள் முதலான கருத்துகள், ஒரு தருக்கரீதியான வரிசைமுறையில் அடுத்தடுத்து வருகின்றன. இந்தக் கட்டுரையின் முறையானது, கருத்தார்ந்த ஒரு கட்டுரையின் அமைப்பினை உள்ளபடியே நையாண்டி செய்வதாக உள்ளது. 'உகுலு வுடு'

(உமிழ்வு), 'ஹஸ்தசாமுத்திரிகதா பிரதம பாடகலு' (கை இரேகைக் கலையின் தொடக்கப் பாடங்கள்) போன்ற தொகுப்புகளில் உள்ள பிற கட்டுரைகள் சிலவற்றைப் பற்றிய வகையில், இது உண்மையே!

இத் தொகுப்பிலுள்ள மிகச்சிறந்த கட்டுரைகள், 'நன்ன அவதாரா' (என் அவதாரம்), 'சவினோதனே சரசா' (இறப்பினோடு விளையாடுதல்) ஆகியவையாகும். 'நன்ன அவதாரா', நகைச்சுவைத் திறத்தையும் கற்பனையையும் நேர்த்தியாக வெளிப்படுத்திக்-காட்டும் ஒரு கட்டுரையாகும். இந்தக் கட்டுரையில் வருகின்ற 'நான்' என்பது, கவர்ந்தீர்க்கின்ற ஓர் ஆளுமையாகும். தருக்கம், சப்தம், யுக்தி, அனுபவம் போன்ற, யாவருக்கும் தெரிந்த உத்திகள் அனைத்தையும் நையாண்டி செய்வதன்மூலம், தான் ஓர் 'அவதார'மாக இருப்பதாக அவர் கூறிக்கொள்வதற்கான ஆதாரத்தை அவர் நிறுவிக்காட்டுகிற வழியானது, ஒரு துணிவுமிக்க, கூர்த்த மதிநுட்பம் வாய்ந்ததாகும். இக் கட்டுரை, மனிதனுக்குள்ள 'தான்' என்னும் தற்பெருமையைச் சுற்றிவளைத்துத் தாக்குவதாகும்.

'சவினோதனே சரசா' என்னுங் கட்டுரையோ, ஐயத்திற்கிடமின்றி, பேண்ட்ரேவின் சொந்தவாழ்க்கைக் கட்டுரைகளிலேயே, மிகச் சிறந்ததாகும். ஒரு கட்டுரையானது, இக் கட்டுரை வெற்றிகரமாக அமைந்திருப்பதுபோல் அமையும்போது, அதைச் சிறுகதையிலிருந்து வேறுபடுத்திப் பார்ப்பதென்பது கடினமானதே. இக் கட்டுரையானது, கோழைகள் பலமுறை சாகின்றனர் என்கின்ற சேக்ஸ்பியரின் கூற்றைத் தலைகீழாக மாற்றித் தொடங்கி, ஒரு முறை சாவது என்பதே எவ்வளவு கடினமானது என்பதை மெய்ப்பித்துக்கொண்டே போகின்றது. கதையின் முக்கிய பாத்திரமாக உள்ளவர், தான் இறப்பதற்குச் செய்கின்ற முயற்சிகள் அனைத்துமே எதிரான விளைவுகளையே ஏற்படுத்துகின்றன என்பதை மெய்ப்பிக்கின்றன; அத்துடன், ஒவ்வொரு முயற்சியும் முன்பிருந்ததைவிட மேலும் நல்ல உடல் நலமுடையவராகவே அவரை ஆக்கிவிடுகின்றது. அவருக்கு இருந்த ஒரேவழி, 'இறப்பு'டன் நண்பராக இருந்துவிடுவது என்பதுதான். இதைத்தான் அவர் செய்யக் கருதுகின்றார் என்று அவர் கூறுகின்றார்: "சில நாள்கள், இறப்பானது என்னை வேட்டையாடிற்று, இப்போது நாங்கள் நண்பர்களாக இருக்கின்றோம்; எங்களுக்கிடையே பெருவெறுப்பு எதுவும் இல்லை".

டீன் ஸ்விப்ட்டைப் (Dean Swift) பற்றிச் சொல்லும்போது, ஒரு துடைப்பத்தைப் பற்றிக் கூட அவரால் அழகாக எழுத முடியும் என்று சொல்லப்பட்டது; ஆனால் சொல்லளவிலுங்கூட, பேண்ட்ரேவைப் பொறுத்த அளவிலும், இது உண்மையே; அவருடைய கட்டுரைகளில் ஒன்று, ஒரு துடைப்பத்தைப் பற்றியே உள்ளது. அதை அவர் சொல்லாடல் தந்திரத்தின் மூலமாக ஓர் 'அவதூதா'வின் தகுநிலைக்கு உயர்த்திவிடுகின்றார்.

தன் சொந்தப் படைப்புப் பணி என்கின்ற ஆழ்நிலையில் தன்னை மறந்திருந்த பேண்ட்ரேவுக்கு, பிற மொழிகளிலிருந்து, அதிலும் முதன்மையாக, சமஸ்கிருதம், மராத்தி, ஆங்கிலம், வங்காளம், இந்தி ஆகியவற்றிலிருந்து படைப்புகளை மொழிபெயர்ப்பதற்கும், பொழுது அமைந்தது. அவருடைய மொழிபெயர்ப்புகளில் சில, சாகித்திய அக்காதெமி போன்ற நிறுவனங்களால் ஒப்படைக்கப்பட்டவையாகும். ஆனால் மேகதூதத்தின் புகழ்பெற்ற அவருடைய மொழிமாற்றப் படைப்பு உட்பட இன்னும் சில, தாமாகவே அவரால் விரும்பிச் செய்யப்பட்டவையாகும். ஒரே பொருள்பற்றிய தனிநூலான இந் நூலின் இறுதியிலுள்ள நூற்பெயர்க்கோவையில் பட்டியல் இடப்பட்டுள்ள நூல்கள், இந்தத் துறையில் அவர் செய்துள்ள பணியின் பரப்பளவைப் பற்றிய கருத்தை ஓரளவுக்கு வழங்கும்.

மொழிபெயர்ப்பினைப் பற்றி, பேண்ட்ரே தனக்கே உரித்தான ஒரு கோட்பாட்டினை வைத்திருந்தார். தன் சொந்த உத்தித்திறங்களைத் தாமே செயற்படுத்தியுள்ளார். கன்னட மேகதூதத்திற்காக எழுதப்பட்ட முன்னுரைக் கவிதைகள், இப் பொருளை அவர் அணுகிய முறை பற்றிய மதிப்பு வாய்ந்த அகநோக்குகளை வழங்குகின்றன. அதனால் அவை, கருத்தூன்றிக் கவனிக்கப்படத்தக்கவையே ஆகும்.

பேண்ட்ரேவைப் பொறுத்தஅளவில், மொழிபெயர்ப்பு என்பது ஒரு படைப்பு நடவடிக்கையாகவே இருந்தது. மூலத்தின் அமைப்புக் கூறுகளில் எதையும் விட்டுவிடாமல் அதன் உணர்ச்சியையும் அழகையும் அப்படியே கொண்டுவருவதுதான் தன் குறிக்கோளாக இருந்தது என்று மேகதூதத்தைப் பற்றி அவர் கூறுகின்றார். அவருடைய குறிக்கோள், மொழிபெயர்ப்பு அன்று; ஆனால் 'பாவகிரகண'மாகும். கவிதையை மொழிபெயர்ப்பதில், மொழியாக்க (இலக்கு) மொழியில்

பொருத்தமான யாப்பு வடிவத்தைத் தெரிவு செய்வதற்கே அவர் தலையாய முதன்மை தந்தார். உதாரணமாக, சமஸ்கிருத விருத்தங்களில் அவர் புலமை பெற்றிருந்துங்கூட, ஏன், சமஸ்கிருதத்திலேயே மூலக் கவிதைகளை அவரால் இயற்ற முடியுமென்றாலுங்கூட, மேகதூதத்திற்கு, ஹரிஹரரால் செப்பஞ்செய்யப்பட்ட ஒரு 'தேசி' யாப்பு வடிவமான 'ராகலே'வின் மாறுபட்ட வடிவத்தையே அவர் தெரிவுசெய்தார். அதேபோன்று, அனில் (Anil) என்பாரின் மராத்தியக் கவிதையான 'பக்னாமூர்த்தி'யை மொழிபெயர்க்கும்போது, மூலத்தின் 'செம்மறியாட்'டிற்கு ஈடுகொடுக்கும் வகையில் கன்னட நாட்டுப்புறப் பாடல்வடிவங்களின் 'அம்ஷிகானா' முறையை மேற்கொள்வதென்று அவர் முடிவுசெய்தார். இது, தேவையானதாக இருந்தது; ஏனெனில், மூலத்தின் பொருளை மட்டுமன்றி, ஒலி, ஓசைநயம், அசைவு ஆகியவற்றையும் வெளிப்படுத்த வேண்டியதாக இருந்தது. மொழிபெயர்ப்புகள் வாசகர்களுடன் நிலைநிறுத்த விழைகின்ற தொடர்புதான், பேண்ட்ரேவுக்கு மிகவுயர்ந்த அளவில் முக்கியமானதாக இருந்தது. சமஸ்கிருத அறிவைப் பெற்றிராதவர்களும் மூலக் கவிதையைப் படிக்க வாய்ப்பில்லாதவர்களுமான கன்னட வாசகர்களைக் கருத்திற்கொண்டுதான், அவருடைய மேகதூத மொழிமாற்றப் படைப்பானது குறிக்கோளாகக் கொண்டு, இயற்றப்பட்டது. இந்த வகையில், 'சாகுந்தலத்'தை மொழிபெயர்த்திருந்த சுராமாரி சேஷகிரிராவ் காட்டியிருந்த வழியையும், 'மேகதூதத்'தை மொழிபெயர்க்க முயன்ற சாந்த கவி சென்ற வழியையும் அவர் பின்பற்றினார்; அதில் எல்லையிலா, மேம்பட்ட விளைவுகளையும் பெற்றார் உள்ளபடியே சொல்வதாயின், இந்த மொழிமாற்றப் படைப்புப் பாரம்பரியமானது, கன்னடத்தில் பம்பா காலத்தில் இருந்தே வருகின்ற மிகவும் பழமையான ஒன்றுதான். ஒரு மொழிபெயர்ப்பாளர் என்கின்ற வகையில், தன் வேலை எவ்வளவு முக்கியமானது என்பதை எவ்வளவு சிறப்பாக பேண்ட்ரே அறிந்திருந்தார் என்பது, பி.எம். ஸ்ரீகாந்தியாவின் 'இங்கிலீஷ் கீதகலு' பற்றி அவர் தெரிவித்த கருத்துரையொன்றில், தெளிவாக வெளிப்படுகின்றது. "மொழிபெயர்ப்பாளர், தான் பயன்படுத்துகிற மொழியின் தனித்திறத்தைப் பற்றியும் அறிந்திருத்தல் வேண்டும் என்பது மட்டுமன்று; யாப்பு அமைப்பின் நுட்ப நுணுக்கங்களைப் புரிந்தவராகவும் இருத்தல் வேண்டும்; பாட்டியற்றும்

சொல்லாட்சித் தகவையும் பெற்றிருத்தல் வேண்டும்; சொல் தேர்வில் பெரும்புலமையும் பெற்றிருத்தல் வேண்டும்; இவை மட்டுமல்ல; இவை அனைத்தையும் திறமையாகப் பயன்படுத்தும் ஆற்றலையும் அவர் பெற்றிருத்தல் வேண்டும்."

பேண்ட்ரே, 'மேகதூதத்'தைத் தவிர வேறு எதையும் மொழிபெயர்த்ததில்லை; என்றாலுங்கூட, ஒரு மொழி-பெயர்ப்பாளர் என்கின்ற வகையில் ஒரு நிலையான நற்பெயரை அவர் பெற்றிருந்திருப்பார் என்று உறுதியாகக் கூற முடியும். அவருடைய மாபெரும் வெற்றிக்கான முக்கியமான காரணங்களில் ஒன்று, காளிதாசனின் மீது அவருக்கு இருந்த பற்றுதான். இந்தப் பெருங் கவிஞரைப் பற்றி அவர் எழுதியுள்ள ஒவ்வொரு பக்கத்திலும் அது வெளிப்படையாகவே தெரிகின்றது. அவர், இரண்டு காரணங்களுக்காக, 'மேகதூதத்'தைத் தெரிவுசெய்தார். முதலாவது காரணம், 'அபிஞான சாகுந்தலம்' தனக்கு அப்பாற்பட்டது என்று அவர் கருதியது; இரண்டாவது காரணம், பிரிவினால் விளைவிக்கப்பட்ட துயரத்தின் மூலமாக காமதருமம், தருமகாமமாக உருமாற்றஞ் செய்யப்பட்டதற்குச் சின்னமாக அவருக்குத் தோன்றியவரான யக்ஷனின் ஆளுமையில் புகுந்து, கற்பனையாக அவனின் அனுபவத்தை அவரால் எளிதாக அனுபவிக்க முடிந்தது என்பதுதான். இப் பெருங்காப்பியத்திற்குக் கன்னடத்தில் பல்வேறு மொழிபெயர்ப்புகள் இருந்துள்ளன; ஆனால் அவற்றில் எதுவுமே, பேண்ட்ரேவின் மொழி-பெயர்ப்பைப் போல அவ்வளவு இன்னயம் நிறைந்ததாகவும் அவ்வளவு இயற்பண்பு செறிந்ததாகவும் இல்லை. அவர் செய்த பிற மொழிபெயர்ப்புகளில், 'ஆனந்த லகரி'யின் சில பகுதிகளும், 'அமிர்தானுபவா'வும், பல தோத்திரங்களும் உள்ளடங்கும்.

ஹுமாயூன் கபீர் பதிப்பித்த, தாகூர் கவிதைகளின் தொகுப்பை மொழிபெயர்த்ததற்குக் கிடைத்த பாராட்டின் பெரும்பகுதியை, பேண்ட்ரே, சரியான வகையில், சாந்தி நிகேதனில் படித்த ஒரு நெருங்கிய நண்பரான நாராயண் சங்கம் என்பவருக்கே உரித்தாக்கினார்; ஏனெனில், இந்த மொழிபெயர்ப்புகள் அவருடைய மேதகவான முத்திரையைப் பெற்றிருக்கவில்லை என்பதோடு அவை உயிரூக்கமற்றவையாகவுள்ளன என்பதுதான் காரணம். 'The Crescent Moon' என்பதிலிருந்து, அவரே மொழிபெயர்த்திருந்த, 'The Beginning', மற்றும் 'The Sleepwalker'.

ஆகியவற்றின் மொழி பெயர்ப்புகளைப் பொறுத்த அளவில், நிலை அவ்வாறில்லை; இவை, அகத்தூண்டுதல் பெற்றுச் செய்யப்பட்ட மொழிமாற்றப் படைப்புகளாகும்.

ஹட்டியங்காடி நாராயணராவோ, பி.எம். ஸ்ரீகாந்தியாவோ செய்திருந்த அளவிற்கு, பேண்ட்ரே, ஆங்கிலக் கவிதைகளை மொழிபெயர்க்கவில்லை. இந்தத் துறையில் அவர் செய்ததெல்லாம், சேக்ஸ்பியரின் 'Sonnet 15', 'The Tempest' என்பதிலிருந்து 'Ariels song', 'As you Like it' என்பதிலிருந்து ஒரு காட்சியின் பகுதி, கீட்ஸ், திருமதி பிரௌனிங் ஆகியோரிடமிருந்து (ஒவ்வொருவரிடமிருந்தும்) ஒரு கவிதை-ஆகியவை மட்டுமேயாகும் - இவற்றுள் மிகமிக வெற்றிகரமானது, நாடகச் சிறு படைப்பாகும்; ஆனால் துரதிருஷ்டவசமாக, அது ஓர் எடுத்துக்காட்டு மாதிரியாக மட்டுமே உள்ளது. சேக்ஸ்பியரை அவர் இன்னும் விரிவாக மொழிபெயர்க்கவில்லை என்பது, வருந்தத்தக்க ஒரு செய்தியேயாகும்.

ஆங்கிலத்திலுள்ள கவிதைகளிலிருந்து பேண்ட்ரே மொழிபெயர்த்தவற்றுள், அளவிலும் சரி, தரத்திலும் சரி, முதலாவது இடமானது, ஸ்ரீ அரவிந்தரின் கவிதைகளின் மொழிபெயர்ப்புக்குத்தான் போக வேண்டும். 'சாவித்திரி', பல காரணங்களால் அவருக்கு அப்பாற்பட்டது என்பதை மெய்ப்பித்தது; ஆனால், உதாரணமாக, 'The Rose of God', 'The Dream Boat' ஆகிய அரவிந்தரின் இசைப்பாடல்களின் அவருடைய மொழிபெயர்ப்புகள், ஈடு இணையற்ற அழகு வாய்ந்தவையாகும்.

மராத்திதான் பேண்ட்ரேவின் தாய்மொழி என்றாலும், மராத்தியில், தான் எழுதியவற்றிற்கு அவர் அங்கீகாரம் பெற்றிருந்தார் என்றாலுங்கூட, இந்த மொழியிலிருந்து அவர் செய்த மொழிபெயர்ப்புகள், 'அனில்' என்பாரின் 'பக்னா-மூர்த்தி', ஞானேஸ்வராவின் 'சங்கதேவ பசாஷ்டி', மகாராஷ்டிர சாகித்தியம் (இலக்கியம்) பற்றிய தனி விரிவுரைகளுக்கான எடுத்துக்காட்டுகளாகப் பல்வேறு கவிஞர்களிடமிருந்து தெரிவுசெய்யப்பட்ட கவிதைகள் ஆகியவை மட்டுமேயாகும்.

பகுதி - VII

முடிப்பு

"கவிஞன் என்போன், ஒரு குறியீட்டு உருவம், அவனுடைய வேலை, கடந்த காலத்திய பண்பாட்டு மரபினைத் தொடரச் செய்வதுதான்" என்று பேண்ட்ரே கூறினார். தன்னைப் பற்றி இதைவிடச் சிறந்த ஒரு வருணனையை அவரால் தந்திருக்க முடியாது அவருடைய ஈடுபாடு நிகழ்காலத்திற்கும் எதிர்காலத்திற்கும் மட்டுமாகத்தான் இருந்தது என்றாலுங்கூட, மரபுக் கவிஞர் என்கிற சொல்லுக்கேற்ப முழுப்பொருளில் அவர் மரபுக் கவிஞராகவே திகழ்ந்தார். மறுமலர்ச்சிக் கவிஞர் என்றோ நவீன கவிஞரென்றோ தான் வழங்கப்படுவதை அவர் ஏற்கமறுத்தார்; தான் ஒரு வேத கவி, வேதவித் கவி என்றே திரும்பத் திரும்ப அவர் கூறிவந்தார். இந்தியாவின் ஆன்மிகப் பாரம்பரியத்தில் வேரூன்றிய அவருடைய அகக்காட்சி, கடவுளுக்கும் மனிதனுக்கும், மனிதனுக்கும் இயற்கைக்கும் மற்றும் மனிதர்களுக்கிடையே என்று அனைத்து நிலைகளிலும் ஓர் இணக்க (சமரசய) காட்சியாகவே இருந்தது. ஒரு கூருணர்வுக் கவிஞர் என்கின்ற வகையில், தற்காலச் சமூகத்தின் சிக்கல்களை அவர் முழுமையாக அறிந்திருந்தார்; எனினும், அவர் அகக்காட்சியில் தனக்கிருந்த நம்பிக்கையை ஒருபோதும் இழக்கவே இல்லை. இதுதான் அவருடைய 'விசுவதாரண சூத்திரம்' ஆகும்.

பேண்ட்ரே, எந்தப் பாரம்பரியத்தில் நம்பிக்கை வைத்திருந்தாரெனில், வாழும், உயிருள்ள ஒரு பாரம்பரியத்தில்-

தான். ஸ்ரீ அரவிந்தரைப் போன்ற மெய்யுணர்வாளர்களால் அப் பாரம்பரியமானது திருத்திப் பொருள்வரையறுக்கப்படுவதையும், திருத்தி உருவாக்கப்படுவதையும் அவர் வரவேற்றார். அவர், வேதப் பண்பாட்டின் சாரத்தை மட்டும் கிரகித்துக்கொள்ளவில்லை; ஆனால், மேற்கத்திய சிந்தனை உட்படப் பலவகை தாக்கங்களுக்கும் எளிதில் உணர்ச்சிவயப்படுகின்ற, தன் மனநிலை என்கின்ற கதவையும் திறந்துவிட்டார். அவர், குரு (ஆசான்)களிடத்தும் நூல்களிடத்தும் பேரார்வங் காட்டினார். நாம் இப்போது உயிருடன் இருப்பதன் புதிருக்கான விடையினை, அவர்களிடத்திலும் அவற்றினிடத்தும் அவர் தொடர்ந்து நாடிவந்தார். கருத்து வகையில் சுதந்திரமில்லாத அடிமைத்தனமும் பண்பாட்டுப் போலித்தனமும் நிலவிவந்த ஒரு காலத்திலே அவர் பிறந்திருந்தும், மேற்கிற்கு அவர் அளித்த மரியாதையானது எப்போதுமே தன் சொந்தப் பண்பாட்டிற்குள் இருந்தே அளிக்கப்பட்டதாக இருந்தது. கே.சி. பட்டாச்சாரியா கூறியுள்ளவாறு, “எப்போது பண்பாட்டு அடிமை நிலை நிலவுகின்றது என்றால், ஒருவரைப் பேய் போலப் பிடித்தாட்டிய அன்னியப் பண்பாட்டிற்கு உருவமாக அமைகின்ற, புதிய வார்ப்படமானது, ஒப்புமையோ போட்டியோ இல்லாத வகையில் அவருடைய கருத்துகள் மற்றும் உணர்ச்சிகள் என்னும் பாரம்பரிய வார்ப்படத்தை அகற்றித் தள்ளிவிட்டு மேலோங்கி நிற்கும்போதுதான்”. பேண்ட்ரேவிடம் இது ஒருபோதும் நிகழவே இல்லை. மேற்கின் மனித இனநலப் பண்புகளை அவர் ஏற்றுக்கொண்டதுங்கூட, அவருடைய சொந்தப் பண்பாட்டின் சமய, பண்பாட்டு வரைச்சட்டத்திற்குள்தான் அமைந்திருந்தது.

கன்னடமொழியில், ஆதிகவியான பம்பாவிலிருந்து தொடங்குகின்ற ஒரு பெரும் கவிதைப் பாரம்பரியத்தை, பேண்ட்ரே மரபுரிமையாகப் பெற்றிருந்தார். இந்தப் பாரம்பரியமானது, அவருக்கு முற்பட்ட இரு நூற்றாண்டுக் காலத்தில், மிகக் குறைவான ஊட்டமளிக்கப்பட்டுப் புறக்கணிக்கப்பட்டு வந்ததென்றாலுங்கூட, அவர் எப்போதுமே அதற்குள்ள வலிமையைப் பற்றி நன்கு அறிந்தே வைத்திருந்தார். இந்த மரபின் ‘தேசீ’ நீரோட்டம், குறிப்பாக அவரை ஈர்த்தது. அவரும் வசனகாரர்கள், ஹரிதாசர்கள், குமார வியாசர், சாமரசா, லட்சுமி ஷா ஆகிய பக்திக் கவிஞர்களின் உறுதியான வரிசையில் தன்னையும் ஒருவரென்றே கருதிக்கொண்டார். சாங்கியமும்

யோகமும் ஒன்றே என்று கருதிய அவர், பக்திக்கும் ஞானத்திற்கும் இடையே ஓர் ஒற்றுமையையும் கண்டார். இவ் விரண்டிற்கு-மிடையே மோதல் இருப்பதாக அவருடைய அகக்கண்ணுக்குத் தோன்றவில்லை. அதேபோன்று, லௌகீகத்திற்கும் அலௌகீகத்திற்கும் இடையே எந்த எதிர்ப்பையும் அவர் காணவில்லை; இந்த உடலையும் இந்த உலகையும் கூட ஒருபோதும் அவர் மறுத்ததுமில்லை.

நாட்டை ஆண்டோரின் மொழியாக இருந்த ஆங்கில மொழியானது மேலாதிக்கம் பெற்றிருந்த ஒரு காலத்தில், கன்னட மொழிக்குள்ள பெரும் வல்லமைகளை வலியுறுத்திக் கூறும் மனஉரத்தை மட்டும் இவர் பெற்றிருக்கவில்லை; ஆனால் அதைச் செய்முறையில் மெய்ப்பித்துக்காட்டும் ஆற்றலையும் அவர் பெற்றிருந்தார். "மனத்தின் தாகம் அனைத்தையும் தணிப்பதற்கான சக்தியினைக் கன்னட மொழி பெற்றிருக்கின்றது; அதன் புதிர்கள் அனைத்தையும் விளக்குவதற்கான ஆற்றலையும் அது பெற்றிருக்கின்றது" என்று அவர் கூறினார். பேண்ட்ரேவுக்கான பொருத்தமான ஒரு பாராட்டுரையில், கோபாலகிருஷ்ண அடிகா பின்வருமாறு கூறியுள்ளார்: "பம்பாவுக்கும் நாரணப்பா (குமார வியாசா)வுக்கும் பின்னர், கன்னட மொழியின் உயிர்த்துடிப்புக்காக பேண்ட்ரே எழுதியது போன்று, அவ்வளவு உணர்ச்சியோடு வேறு எந்தக் கவிஞரும் எழுதவில்லை" பேண்ட்ரேவால் இதைச் செய்ய முடிந்தது; காரணம், தன் சொந்த மொழியில் அமைந்த சிறந்த கவிஞர்களுடன் அவர் பள்ளிக்குச் சென்றிருக்கின்றார்; தன் காலத்தில் தன் சொந்த மக்களின் வாழ்க்கையில் முழுமையாக மூழ்கியிருந்தார் என்பதுதான் பேண்ட்ரே செய்துள்ள அளவிற்கு அவ்வளவு முழுமையாக, இருபதாம் நூற்றாண்டின் கன்னடக் கவிஞர் எவருமே, மொழியின் 'மார்க்க' பாரம்பரியத்தையும் 'தேசீ' பாரம்பரியத்தையும் புத்தாய்வு செய்து காணவில்லை

பேண்ட்ரே, ஒரு பவனிஸ்த கவிஞரென்று தன்னைத் தானே அழைத்துக்கொண்டார்; அது, ஓர் அடிமை (தாச) கவி என்று தன்னையே அழைத்துக்கொள்வது போன்றதே அன்று. அவர் அறிந்து வைத்திருந்த 'பாவம்' என்பது 'சுருதி'யிலிருந்துதான் தோன்றியது. அது எந்த ஒரு தனி நபரையும் குறிக்காதது. 'பாவ கீதா' என்பது, அவருடைய முதன்மையான வெளிப்படுத்து முறையாக இருந்தது; ஆனால் அவருடைய கைகளிலேயே அது

பல வடிவங்களை, அதாவது, நாட்டுப்புற இசைப்பாடல்களிலிருந்து 'மந்திரம்' வரையிலும் பல வடிவங்களை மேற்கொண்டது. அத்துடன், பல இசைநய வகைகளிலும், குறியீட்டு அணிநயத்தின் வியத்தகு எல்லைவீச்சிலும் அது தன்னையே வெளிப்படுத்திக்-கொண்டது. ஐயத்திற்கிடமேயின்றி, அவர்தான் இந் நூற்றாண்டின் மிகப்பெரிய, உணர்ச்சி இசைப்பாடல் கவிதா மேதையாகத் திகழ்ந்தார். குவெம்பு (கே.வி. புட்டப்பா) போன்ற கதைகூறும் பெரும்மேதைகளையும் இந் நூற்றாண்டில் கன்னடமொழி உருவாக்க இயன்றதென்பது, அதன் உள்ளூரத்திற்கும் வலிமைக்குமான ஒரு புகழுரையாகும்.

பேண்ட்ரே, இறவாமையில் நம்பிக்கை வைத்திருந்தார். அதைப் பற்றித் தனக்கென ஒரு கோட்பாட்டையே அவர் கொண்டிருந்தார்; அதை 1977இல் வெளியிட்டார். "இறவாமை என்பது, வடதுருவம் எவ்வளவு உண்மையானதோ அவ்வளவு உண்மையானதாகும். வாழ்க்கையில் அதை மீண்டும் மீண்டும் ஒவ்வொரு கணமும் தெளிவாக உணருதல் வேண்டும். எவ்வாறு இறவாமைக்கு முடிவு எதுவும் இல்லையோ, அதேபோல் சாதனாவும் முடிவு நிலை ஒன்றைப் பெற்றதாயிருக்க முடியாது" என்று அவர் கூறினார். தத்தாத்திரேய இராமச்சந்திர பேண்ட்ரே, இந்தக் குறிக்கோளை நாடித்தான் வாழ்க்கையை வாழ்ந்தார்; அம்பிகாதனயதத்தரின் கவிதைகளோ, அந்த நாட்டத்தினை வெளிப்படுத்துகின்ற, என்றும் வாழ்கின்ற ஒரு சிரஞ்சீவி ஆவணமாகும்.

நூற்பெயர்க்கோவை

I முதல் நிலை ஆதாரங்கள்

கவிதை

1. கிருஷ்ணகுமாரி (1922)
2. கரி (1932)
3. மூர்த்தி மட்டு காம கஸ்தூரி (1934)
4. சகி கீதா (1937)
5. உய்யாலே (1938)
6. நாத லீலே (1938)
7. மேக தூதா (1943)
8. ஹாடு பாடு (1946)
9. கங்காவதாரணா (1951)
10. கிருஷ்ணகுமாரி மட்டு ஹாடு பாடு (1956)
11. சூர்யபாணா (1956)
12. ஹிருதய சமுத்திரா (1956)
13. முக்தகாந்தா (1956)
14. சைத்யாலயா (1957)
15. ஜீவ லஹரி (1957)
16. அரலு மரலு (1957)
17. நமணா (1958)
18. சஞ்சயா (1959)
19. உத்தராயணா (1960)
20. முகில மல்லிகே (1961)
21. யக்ஷ-யக்ஷி (1962)
22. நாக்கு தந்தி (1964)
23. மரியாதே (1966)
24. ஸ்ரீமாதா (1968)

25. பா ஹத்தாரா (1969)

26. இது நபோவாணி (1970)

27. வினயா (1972)

28. மட்டே சிராவணா பந்து (1973)

29. ஒலவே நம்ம பதுக்கு (1977)

30. சதுரோக்தி (1978)

31. பராக்கி (1982)

32. காவ்யவைக்காரி (1982)

33. பால போதே (1983)

34. தா லெக்கனிக்கி தா தௌத்தி (1983)

35. சைத்தன்யட பூஜே (1983)

36. பிரதிபிம்பகலு (1987)

37. சிராவண பிரதிபே (1987)

38. குனியோனு பா (1990)

நாடகம்

1.. திருக்கார பிடுகு (1930)

2. உத்தாரா (1930)

3. நகெயா ஹொரகே (1931)

4. ஹூச்சாட்டகலு (1935)

5. ஹோச சம்சார மட்டு இத்தாரா ஏகாங்ககலு (1950)

6. அம்பிகாதனயதத்தய நாடக சம்புடா (1982)

சிறுகதை : கட்டுரை

1. நிராபரண சுந்தரி (1940)

இலக்கியத் திறனாய்வு

1. சாகித்திய மட்டு விமர்சே (1937)
2. சாகித்திய சம்சோதனா (1940)
3. விசார மஞ்சரி (1945)
4. கவி லட்சுமீசனா ஜெய்மினி பரதக்கே முந்துதி (1954)
5. மகாராஷ்டிர சாகித்தியா (1959)
6. கன்னட சாகித்தியதல்லி நால்கு நாயக ரத்னாகலு (1968)
7. மாட்டெல்லா ஜோதி (1972)
8. சாகித்தியட விராட்சுவரூபா (1974)
9. குமார வியாசா (1979)
10. மத தர்ம மட்டு ஆதுனிக மானவா (1979)

பதிப்பித்த நூல்கள்

1. நந் நாடு ஈ கன்னட நாடு (1928)
2. ஹக்கி ஹாருதிதே (1930)
3. சந்திரஹாசா (1948)
4. ஹோச கன்னட காவ்யஸ்ரீ (1957)
5. கனகதாச சதுஸ்ஸதாமனோத்சவ சமஸ்மரண சம்புடா (1965)

மொழிபெயர்ப்புகள்

1. உபநிஷத் ரகஸ்யா – மூலம்: ரானடே (1923)
2. பாரதீய நவஜன்மா – ஸ்ரீ அரவிந்தரின் 'The Indian Renaissance'–இன் மொழிபெயர்ப்பு (1936)
3. ஸ்ரீ அரவிந்தர யோக ஆசிரம மட்டு தத்துவோபதேசா (1947)

4. கபீர வசனாவளி (1968)

5. பக்னா மூர்த்தி – 'அனில்' என்பாரின் மராத்தியக் கவிதையின் மொழிபெயர்ப்பு (1972)

6. குரு கோவிந்த சிங் – ஹரராபான்ஸ் சிங்கின் நூலின் மொழிபெயர்ப்பு

7. நூறாண்டு கவனகலு – ஹூமாயூன் கபீர் பதிப்பித்த தாகூரின் கவிதைகளின் மொழிபெயர்ப்பு.

ஆங்கிலத்தில் எழுதிய நூல்

1. A Theory of Immortality (1977)

மராத்தியில் எழுதிய நூல்கள்

1. சாந்த மகாந்தாஞ்ச பூர்ணா சாம்பு வித்தல் (1963)
2. சம்வாத் (1965)
3. வித்தாலா சம்பிரதாயா (1984)
4. சாந்தலா – கே.வி. அய்யரின் 'சாந்தலா'வின் மொழிபெயர்ப்பு (1972)

II. SECONDARY SOURCES

ENGLISH

Bēndrē : *Poet and Seer,* - V.K. Gokak, Somaiya Publications, Bombay, 1970. - Includes translations of Bendre's poems and also some poems written by Bendre in English.

Nākutanti : tr. by. K. Raghavendra Rao et al, kavyadhara Publications, Dharwad, 1974.

Modern Kannada Poetry : ed. by Chenna Veera Kanavi and K. Raghavendra Rao, Karnataka University, Dharwad, 1976.

The Peacock Smile : K. Raghavendra Rao, in Jnanapith Laureates of Karnataka, Kannada Sahitya Parishat, Bangalore, 1977.

Spring Fire : ed. by K. Raghavendra Rao et al. Contains original poems in English by Bendre and translations of his Kannada Poems. Ambikatanayadatta Vedike, Dharwad and Purogami Sahitya Prakashana, Hubli, 1986.

KANNADA

Bēndrē Kavya Mimamse	:	Shankar Mokashi - Punekar, Samaj Pustakalaya, Dharwad, 1962.
Bhringada Bēnneri	:	Kritinath Kurtakoti, Manohara Grantha Mala, Dharwad, 1975.
Bendre Kāvya	:	R.S. Mugali, Christ College, Bangalore, 1986.
Bēndrēyavara Kāvyada Vibhinna Nelegalu	:	Sumatheendra Nadig, Suvidya Prakashan, Bangalore, 1989.
Bendre Jeevana Parichaya	:	Vaman Bendre, Ambikatanayadatta Vedike, Dharwad, 1990.
Bendreyavara Kāvya	:	M. Gopalakrishna Adiga, Christ College, Bangalore, 1991.
Bhuvanada Bhāgya Bēndrē Sāhitya Sameekshē	:	G.S. Amur, Sneha Prakashana, Bangalore, 1991.

தத்தாத்திரேய இராமச்சந்திர பேண்ட்ரே - கருநாடகத்தில் வீடுதோறும் வழங்கப்படும் இப்பெயருக்குரியவர், கன்னடமொழியில் மிகப்பெருங் கவிஞர்களில் ஒருவரெனப் பரவலாக ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டவர். மனத்தில் மிகவும் ஆழ்ந்து பதியத்தக்கதாகவுள்ள - உணர்ச்சிப் பாடல்களின் தொகுதியான 'கரி' (சிறகுகள்) என்னும் படைப்புடன், இந்த நூற்றாண்டின் தொடக்கப் பத்தாண்டுகளில் கன்னடக் கவிதை அரங்கில் தோன்றிய அவர், ஐம்பதாண்டுக் காலத்திற்கு அத்துறையில் மேம்பட்டு விளங்கினார். உலகம் முழுவதிலுமிருந்து வந்த தாக்கங்களை எளிதில் ஏற்கும் பண்புடையவராக இருந்தும், பாரத மற்றும் கன்னடக் கவிதை மரபுகளிலேயே அவர் உறுதியாக ஊன்றியிருந்தார்; அம் மரபுகளுக்குப் புதிய உயிரையும் உள்ளுரத்தையும் அவர் கொணர்ந்தார். அவர், 'அரலு முரலு' எனும் நூலுக்கு 1959இல் சாகித்திய அக்காதெமியின் பரிசையும், 1974இல் ஞானபீடப் பரிசையும் பெற்றார். அவர் சாகித்திய அக்காதெமியின் ஒரு சிறப்பு உறுப்பினராகவும் இருந்தார்.

ஜி.எஸ். அமூர் - இத் தனிவரைவு நூலை ஆங்கிலத்தில் எழுதிய இவர், ஆங்கிலத்திலும் கன்னடத்திலும் புகழ்பெற்று விளங்கும் ஒரு திறனாய்வாளர்; பல நூல்களின் ஆசிரியர். இவர், ஔரங்காபாதிலுள்ள மராத்தவாடா பல்கலைக்கழகத்தின் முன்னாள் ஆங்கிலப் பேராசிரியர். தற்போது இவர் தார்வாதில் வாழ்ந்துவருகிறார். *புவனட பாக்கியா : பேண்ட்ரே சாகித்திய சமீக்ஷே* என்னும் இவருடைய நூல், 1991க்கான பாரதிய பாஷா பரிஷித்தின் பரிசை வென்றது.

கவிஞர் தெசிணி - இத் தமிழாக்க நூலின் ஆசிரியரான இவர் கவிஞர்; சிறந்த மொழிபெயர்ப்பாளர். 'கவிதைக் காவலர்' என வழங்கப்பெறும் இவர், முற்றிலும் மரபுக் கவிதைகட்கென்றே 'கவிதை' என்னும் ஏட்டைத் தொடர்ந்து 34 ஆண்டுகள் நடத்தி, பல்லாயிரக்கணக்கான தமிழ்க் கவிஞர்களை உருவாக்கி வழங்கியவர். இலக்கியத்துறை அனைத்திலும் மொழிபெயர்ப்புகளைப் படைத்தவர். தமிழக அரசின் மொழிபெயர்ப்பாளர் விருது பெற்றவர்.

Dattatreya Ramachandra Bendre (Tamil) Rs. 100
ISBN 81-260-0584-X